

ARNALDO LEITE DE ALVARENGA

**KLAUSS VIANNA E O ENSINO DE DANÇA:
UMA *EXPERIÊNCIA EDUCATIVA*
EM MOVIMENTO
(1948 – 1990)**

BELO HORIZONTE

2009

ARNALDO LEITE DE ALVARENGA

**KLAUSS VIANNA E O ENSINO DE DANÇA:
UMA *EXPERIÊNCIA EDUCATIVA* EM MOVIMENTO
(1948 – 1990)**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação:
Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da
Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos
para o título de doutor.

Orientador: Professor Dr. Tarcísio Mauro Vago

BELO HORIZONTE

Faculdade de Educação da UFMG

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E INCLUSÃO SOCIAL
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

ARNALDO LEITE DE ALVARENGA

**KLAUSS VIANNA E O ENSINO DE DANÇA:
UMA *EXPERIÊNCIA EDUCATIVA* EM MOVIMENTO
(1948 – 1990)**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação: Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Tarcísio Mauro Vago (orientador)

Professora Doutora Andréa Moreno

Professora Doutora Cássia Navas Alves de Castro

Professora Doutora Susana Maria Coelho Martins

Professora Doutora Maria Cristina Soares de Gouvêa

Professor Doutor Fernando Antônio Mencarelli (suplente)

Professor Doutor Luciano Mendes de Faria Filho (suplente)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Tarcísio Mauro Vago, pelo acolhimento e orientação nesta pesquisa, mas especialmente pela sensibilidade no trato com o humano.

À Profa. Dra. Andréa Moreno, pelas orientações dadas ao longo desta pesquisa e pelo cuidado com que o fez.

Ao Prof. Dr. Luciano Mendes de Faria Filho, que abriu meu caminho na Pós-Graduação, tendo a gentileza de ouvir um desconhecido e encaminhá-lo, com sua pequena chama, na direção correta.

À Profa. Dra. Cássia Navas Alves de Castro, pela amizade, cumplicidade e sábias conversas nesse caminho pelas muitas danças do Brasil.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação, pela disponibilidade em dialogar.

Aos colegas do curso de doutorado, em especial à minha amiga e parceira Cida Gerken, pela sua paciência e boa vontade em ouvir, falar e participar.

Aos funcionários do programa de Pós-Graduação, pela disponibilidade e atenção.

À Angel Vianna, que desde minha pesquisa de mestrado sempre mostrou-se disponível e acolhedora e pelo exemplo de sua força pessoal e coragem.

A todas as pessoas que se dispuseram a doar-me seu tempo em entrevistas, ajudando-me nas minhas procuras, meu sincero agradecimento!

À Clarinda Guerra, pelo seu interesse, carinho, cuidado e competência profissional até o último momento de revisão deste texto.

À minha mãe, que, com sua forte presença e orações, é um constante estímulo ao ato de viver e seguir em frente, sempre.

À amiga Arlete, pela mulher que ela é, pela humanidade com que preenche suas ações e por me permitir ocupar junto a ela um espaço de vida.

À Mônica Medeiros Ribeiro, pela amizade construída, competência, pelas múltiplas ajudas e por sua sinceridade ao dialogar comigo.

Ao Luis Otávio, pela consideração em ouvir-me nos momentos fora de hora; obrigado pelas muitas ajudas.

À minha cadela Pina, pela presença fiel ao meu lado ou no meu colo, enquanto durou a escrita deste texto.

À Pérola, amiga cujas mãos abençoadas sabem dar equilíbrio e vida a corpos cansados.

À Jacira Vicente, amiga que partiu sem deixar um endereço certo, mas me ensinou em cada dia de sua luta que as vitórias essenciais se dão no fundo de nossas certezas incommunicáveis.

Aos meus alunos e professores do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes; aos meus alunos e professores do curso de Pedagogia do Movimento para o Ensino de Dança, pelos diálogos, discussões e preocupações divididas.

E, por fim, à minha amada esposa, Dolores Belico Soares de Alvarenga, por seu apoio com as leituras, correções, sugestões e pontos de vista sempre equilibrados em relação ao meu texto, mas principalmente pela paciência e generosa administração do delicado limite entre a presença física do marido e a absorvente obsessão deste pela escrita da tese; a você, meu querido amor, dedico o fruto desses quatro anos e meio de trabalho! Muito obrigado. AVE !

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal historiografar o percurso de Klauss Ribeiro Vianna (Klauss Vianna) no ensino de dança no Brasil, reconstruindo os caminhos que o levaram à elaboração do que denomino *experiência educativa*. Nesse empenho se entrelaçam suas investigações sobre a consciência corporal, seus trabalhos com o teatro, a criação em dança no e sobre o Brasil e suas reflexões sobre o ensino de dança. O recorte temporal cobre os anos de 1948 a 1990, respectivamente datas do início de seus estudos de balé em Belo Horizonte e de seu último ensaio publicado, o livro *A Dança*.

Nesse movimento, Klauss Vianna fez circular em suas práticas os saberes e as propostas contidas no ideário artístico modernista nacional e internacional, bem como o conhecimento proveniente de seus estudos de anatomia, cinesiologia e da consciência corporal. Constituiu-se, desse modo, como um profissional de dança considerado inovador e controvertido em sua época, e cuja influência repercute ainda nos dias atuais pelas questões que levantou sobre a relação de leigos e artistas cênicos com seus corpos, e sobre o ensino e a criação de uma dança autoral.

Procuro, neste texto, reconhecer as condições socioculturais vivenciadas por ele, as relações que estabeleceu com correntes estéticas do seu tempo, os lugares de sociabilidade nos quais se inseriu, bem como as afinidades de seu trabalho com outras práticas corporais; o apoio teórico principal que uso nesta pesquisa é a noção de experiência em Walter Benjamin.

Palavras-chave: Klauss Vianna; Experiência Educativa; Dança Brasileira; Historiografia da Educação.

Résumé

Cette thèse a comme but principal, de historiographier le parcours de Klauss Ribeiro Vianna (Klauss Vianna) dans l'enseignement de la danse au Brésil, en reconstituant les chemins qui l'ont conduit à l'élaboration de ce que j'appelle *l'expérience éducative*. Dans ce propos, s'entrecroisent ses recherches sur la conscience corporelle, son travail au théâtre, sa création en danse, dans et sur le Brésil, bien comme, ses réflexions sur l'enseignement de la danse. Le découpage du temps correspond aux années 1948 à 1990, respectivement les dates du début de ses études de ballet à Belo Horizonte, et son dernier essai, le livre, *A Dança* (La Danse).

Pour autant, je cherche à établir les conditions socio-culturelles vécues par lui, les relations partagés avec des courants esthétiques de son temps, les lieux de sociabilité auxquels il s'est introduit, bien comme l'affinité de son travail avec d'autres pratiques corporelles, dont l'appui théorique principal vient de la notion d'expérience en Walter Benjamin.

En ce mouvement, Klauss Vianna a fait circuler dans ses pratiques, les savoirs et les propositions contenues dans l'imaginaire artistique du modernisme national et international, et aussi celles venues de ses études d'anatomie, de kinésiologie, et de la conscience corporelle. De cette façon il s'est construit comme un professionnel de danse, innovateur et controversé dans son époque, et cela se répand jusqu'à nos jours, à causes des questions proposés par lui, sur la relation des amateurs, et des artistes scéniques avec leurs corps et l'enseignement et la création d'une danse d'auteur.

Mots-clés: Klauss Vianna; L'expérience éducative; La danse brésilienne; L'historiographie de l'éducation.

SUMÁRIO

Apresentação	10
Introdução	15
Capítulo 1 – Klauss Vianna: integrando vida e dança	29
1.1 - Belo Horizonte “... não tinha corpo: vivia o corpo dos outros...”	29
1.2 - Salvador “... a Bahia me abriu as portas para o exterior”	70
1.3 - Rio de Janeiro “...E tudo se juntava numa coisa só”	82
1.4 - São Paulo “... um pouco de fuga e de busca”.....	99
1.4.1 - Reencontrando a dança.....	99
1.4.2 - Klauss Vianna e os Anos 80: a explosão da dança cênica brasileira.....	110
Capítulo 2 – Experiência e Narrativa em Klauss Vianna	119
Capítulo 3 - Klauss Vianna: diálogos com seu tempo	146
3.1 - A sensibilidade de um mineiro na modernização do balé e da dança do século XX.....	146
3.2 - Pela criação de um “BALLET BRASILEIRO”	152
3.2.1 - Brasilidade	154
3.2.2 - Originalidade	167
3.2.3 - Qualidade Íntima	183
3.2.4 - Qualidade Técnica	188
3.2.5 - Movimento-idéia	195
Capítulo 4 – Klauss Vianna: uma experiência educativa	211
4.1 - Reflexão introdutória.....	211
4.2 - Os elementos da <i>experiência educativa</i> de Klauss Vianna.....	217
4.3 - Vida e sala de aula	238
4.3.1 - As idéias de fundo.....	239
4.3.2 - Os princípios básicos da prática de Klauss Vianna	240
4.3.3 - Os objetivos a serem alcançados.....	241
4.3.4 - Uma aula de Klauss Vianna (uma entre muitas possibilidades).....	242
4.3.5 - Klauss Vianna pensa o ambiente da sala de aula	243
4.3.6 - Klauss Vianna pensa o professor de dança.....	244
4.3.7 - Klauss Vianna pensa o aluno.....	244
4.3.8 - Maneiras de fazer: a organização de sua prática em sala de aula.....	245
Capítulo 5 – Klauss Vianna: outros olhares	251
5.1 - Tensões em torno de Klauss Vianna	266
Klauss Vianna: inacabamentos	273
Bibliografia	289

“O outro se torna estrangeiro pelo simples fato de eu pretender estudá-lo.”

Marília Amorim

“A função básica do corpo físico é ser o instrumento de manifestação e concretização dos desejos e das necessidades internas. É também o instrumento que favorece a criação e possibilita o experimento, o aprendizado e a qualificação das capacidades e potencialidades que o Ser escolheu desenvolver.”

Nereida Vilela

“O corpo [...] seu tom, cor, postura, proporções, movimentos, tensões e vitalidade expressam o interior da pessoa. Esses sinais são uma linguagem clara para aqueles que aprenderam a lê-los. O corpo conta coisas sobre nossa história emocional e nossos mais profundos sentimentos, nosso caráter e nossa personalidade. O caminho oscilante e inconstante de um bêbado e o andar leve e gracioso de um bailarino falam tanto do seu movimento através da existência quanto de seu progresso pelo espaço.”

Ron Kurtz e Hector Pretera

APRESENTAÇÃO

Início este texto narrando sobre os caminhos que me levaram ao ponto no qual a minha experiência artística como profissional de dança se encontra com meu trabalho de pesquisador ligado a uma instituição pública, na pesquisa que tem como objeto o trabalho de dança do bailarino, ator, coreógrafo, professor e pesquisador Klauss Ribeiro Vianna.

Dentre os vários aspectos da formação de um ser humano, acredito na possibilidade de expansão dos limites formais da idéia de uma educação que não só auxilie as pessoas em relação a si mesmas, mas que também as torne capazes de se envolver com o outro e com as experiências de nacionalidade. Incluo aí as relações que as pessoas estabelecem com seus corpos, especialmente através da dança, que tem-se mostrado como elemento de fundamental importância como arte, experiência, autoconhecimento, desenvolvimento humano, produção de conhecimento e inserção social. Conhecer seu corpo, conhecer a dança é também conhecer-se.

Para mim, tal processo teve início ainda na infância, pois sempre fui corporalmente muito ativo, e, desde que me lembro, sempre gostei de dançar. Formalmente, iniciei meus estudos de dança em 1974 na Escola de Dança Moderna Marilene Martins – que no início dos anos 1980 passou a denominar-se Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea – em Belo Horizonte, onde fiz toda minha formação como artista de dança.

Estudar nessa escola foi algo muito especial, pois era fundamental para a mesma que, antes de se pensar o bailarino, se atentasse para a pessoa, despertando-a para a consciência de si mesmo. Assim, paralelamente aos exercícios de alongamento, flexibilidade, tonicidade dos músculos, atentava-se para a dança que cada um já trazia em si, em seu corpo, sem imprimi-la de fora. Buscava-se a personalidade dos corpos. O respeito humano era uma preocupação central para que cada um manifestasse também sua própria dança sob a forma de improvisações. Trabalhava-se o mover de cada indivíduo buscando a sensibilização dos seus corpos para que seus movimentos se traduzissem em sentido. Na escola, além dos meus estudos com a fundadora Marilene Martins, estudei com vários outros professores, como Dorinha Baeta, Dudude Herrmann, Carmem Paternostro, Sônia Mota, Rolf Gelewski, Klauss e Angel Vianna, e, fora dela, com Dulce Beltrão, Jair Morais, Bettina Bellomo, Fátima Carretero, dentre outros.

No Trans-Forma, já em 1982, além de professor, integrei o seu Grupo Oficina Trans-Forma, que desenvolvia pesquisas coreográficas com alunos adiantados do curso, e, posteriormente, participando do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, tornei-me, também, seu diretor e coreógrafo.

Desde criança tinha o desejo de me tornar professor, gostava de ensinar, de falar às pessoas e de observá-las, logo despertando-me para o fato de que uma grande maioria delas gostava de ser orientada pelas palavras dos outros. Minha atividade pedagógica em dança iniciou-se com o curso de Didática para Dança Moderna, ministrado pela diretora do Trans-Forma, Marilene Martins, criadora do método utilizado na escola. Na condição de professor, integrei, posteriormente, os corpos docentes do Studio Anna Pavlova, do 1º Ato Escola de Dança, do Corpo - Escola de Dança, do CEFAR - Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, e do TU – Teatro Universitário da UFMG. No CEFAR e no TU, pude utilizar com mais profundidade toda uma bagagem que acumulei ao longo dos anos, pois essas escolas ofereciam formação de nível técnico a seus alunos.

Como coreógrafo, preparador corporal e diretor, trabalhei com vários grupos e companhias de dança e de teatro, atuando também em produções líricas. Em 1986, com o espetáculo do Grupo Trans-Forma *Vidros Moídos: coração de Néelson*, baseado na vida e na obra do dramaturgo Néelson Rodrigues, recebi os prêmios de Melhor Bailarino, Melhor Roteiro Estreante e Melhor Espetáculo de Dança em Belo Horizonte, concedido pelo Ministério da Cultura - MinC e pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, e também o Prêmio João Ceschiatti para Melhor Espetáculo de Dança. Essas premiações viabilizaram uma turnê ao exterior, integrando, junto a outros grupos e companhias, a Mostra de Dança Contemporânea Brasileira, promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian nas cidades de Lisboa e Porto. Em 1989, em parceria com a bailarina Dudude Herrmann, montamos o espetáculo *Carne Viva*, para o grupo Iº Ato, recebendo o Prêmio Cauê de Melhor Coreografia e Melhor Espetáculo de Dança daquele ano em Belo Horizonte.

Com bolsa do Goethe Institut, participei em 1988, na cidade de Salvador, do Workshop de Coreografia e Dança-Teatro Alemão, com a bailarina integrante do Wuppertal Tanztheater, Heide Tegeder e a historiadora Hedwig Müller, sobre o trabalho de Pina Bausch. Nesse estudo, cada participante foi trabalhado individualmente, e em seguida, sua produção integrada ao contexto mais amplo do objetivo geral, a montagem de um

espetáculo. Mais uma vez, encontrava-me com propósitos muito próximos aos de minha formação de base, iniciada no Trans-Forma – Centro de Dança contemporânea, 14 anos antes.

Em 1992 inicio meus estudos no Núcleo de Terapia Corporal de Belo Horizonte, onde fiz formação em *Leitura Corporal*, aprofundando-me em *Fisiognomonía*, a interpretação dos traços faciais e corporais do ser humano. Esses estudos levaram-me a criar um trabalho que denominei *Dança Integrada - Corpo e Consciência*, voltado para pessoas com mais de 50 anos.

Desde 1992 também dedico-me ao estudo de *Filosofia à Maneira Clássica*, junto à Associação Cultural Filosófica Nova Acrópole, da qual sou membro e instrutor voluntário.

No campo acadêmico, graduei-me em Geologia pela UFMG em 1981 e concluí um mestrado em Educação na FAE – UFMG¹; atualmente sou pesquisador vinculado a uma instituição federal, o curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, onde leciono desde 1999. Na UFMG, em 2003, integrei o projeto *Vozes de Minas: ambientalistas, professores e artistas*, do Programa de História Oral da FAFICH, onde coordenei o sub-projeto *A fala da dança*, que resultou num levantamento de histórias de vida de vários artistas de dança de Belo Horizonte. Essa pesquisa somou-se a um acervo pessoal que venho acumulando desde 1988 sobre as danças brasileiras e seus artistas.

Em 2006, fui contemplado com o Prêmio Klauss Vianna para Dança da FUNARTE, que me permitiu realizar o *Iº Encontro de Pesquisa em Memória da Dança Brasileira de Minas Gerais*, que, além de reunir pesquisadores de vários estados do país, possibilitou-me o acesso a muitas fontes que utilizo nesta investigação.

Em 2007, participei como pesquisador do projeto *Site Acervo Klauss Vianna*, que reuniu e digitalizou documentos sobre Klauss Vianna, disponibilizando-os na Internet – entre eles textos inéditos utilizados na presente pesquisa².

Minha aproximação com o trabalho de Klauss Vianna deu-se, primeiramente, na escola Trans-Forma, pois o professor era presença constante como convidado, uma vez que a fundadora da escola fora sua aluna e integrante do BKV - Balé Klauss Vianna em Belo

¹ O curso de mestrado resultou na dissertação orientada pela Prof^a Maria Cristina Soares de Gouvêa: Alvarenga, Arnaldo Leite de: “**Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**”. Dissertação, Faculdade de Educação. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Nessa pesquisa dedico um capítulo ao trabalho de Klaus Vianna em sua fase belo-horizontina.

² Site Acervo Klauss Vianna, lançado oficialmente em 26 de março de 2008 em São Paulo: www.klaussvianna.art.br.

Horizonte, nos anos 1950. Minha vivência em suas aulas aprofundaram meu trabalho como bailarino, coreógrafo, diretor, professor e hoje pesquisador. Com a experiência construída nesse percurso e com o aporte intelectual oferecido pelos estudos acadêmicos, desenvolvidos junto ao Programa de Pós-Graduação da FAE – UFMG, pude investigar, dentro de outras perspectivas – primeiro no curso de mestrado e agora no doutoramento –, não só a minha compreensão sobre o meu próprio fazer, vindo de uma prática artística, mas também sobre o trabalho de Klauss Vianna, cujos princípios me inspiram muitas reflexões e práticas.

Esse percurso contribuiu para que eu desenvolvesse essa pesquisa historiográfica, que parte do percurso profissional de Klauss Vianna e tem como objetivo focar os caminhos que levaram à elaboração do que denomino sua *experiência educativa* para o ensino de dança. Em tal experiência se entrelaçam suas investigações sobre a consciência corporal, seus trabalhos na área teatral e propriamente o ensino e a criação em dança no e sobre o Brasil. O recorte temporal recobre os anos de 1948 a 1990, respectivamente datas do início de seus estudos de balé com Carlos Leite em Belo Horizonte, e de seu último ensaio publicado, o livro *A Dança*.

Para tanto, procuro estabelecer as condições sócio-culturais vivenciadas por ele, os diálogos que estabeleceu com o ideário modernista, os lugares de sociabilidade nos quais se inseriu, bem como as afinidades de seu trabalho com outras técnicas corporais. Nesse movimento, Klauss Vianna fez circular em suas práticas os saberes e as propostas contidas no ideário artístico modernista nacional e internacional, bem como aqueles provenientes de seus estudos de anatomia e de cinesiologia, constituindo-se como um profissional de dança considerado como inovador e controvertido em sua época, cuja influência repercute, ainda nos dias atuais, pelas questões que levantou sobre as relações dos artistas cênicos com seus corpos e o ensino e a criação em dança no país.

Natural de Belo Horizonte, Klauss Ribeiro Vianna (1928-1992) fez-se presente na formação de muitos bailarinos brasileiros – dentre os quais me incluo –, bem como de atores e leigos, subvertendo os procedimentos didático-pedagógicos dessa arte no país, com destaque para a técnica do Balé Clássico, sendo considerado³ um dos introdutores do que

³ TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro**, vols. I e II, dissertação. UNI-RIO, 2002, e **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro**. Tese de doutoramento. UNI-RIO: Rio de Janeiro, 2007.

ficou conhecido como *Expressão Corporal* e, também, da chamada *Preparação Corporal* para artistas cênicos brasileiros.

A proposição de uma pesquisa dentro da história da educação sobre Klaus Vianna recolocou-me, como pesquisador, diante de uma instigante intimidade com o corpo humano e suas potencialidades – lugar privilegiado de suas investigações – o qual, apesar de sua finitude material, parece querer sempre escapar-nos, questionando algumas de nossas bases epistemológicas mais cartesianas, deslocando-nos assim para lugares povoados de imponderabilidades e de perspectivas infinitas.

O recorte diacrônico da pesquisa (1948-1990) permite a análise de uma temporalidade por meio da qual se procura pensar o lugar do corpo na dança, na história, na sociedade e na cultura em geral, constituindo um ambiente propício para o ensino de dança, tanto em escolas livres como em algumas instituições governamentais brasileiras, que passaram, no período tratado, por tensões significativas na relação até então existente entre corpo, técnica e expressividade na formação artística do bailarino. Foi então nos entrelaçamentos entre história, educação e a dança cênica que procurei localizar e construir as bases de minha hipótese sobre o que chamo de uma *experiência educativa* como proposta por Klaus Vianna e que agora passo a apresentar.

INTRODUÇÃO

A bibliografia sobre dança produzida no Brasil, que já foi muito escassa, é hoje um campo em expansão, onde se somam iniciativas variadas de particulares, fundações culturais, instituições governamentais, projetos editoriais premiados por leis de incentivo e a produção acadêmica.⁴

No rol dessas publicações e pesquisas, as que têm como tema o trabalho artístico e educativo de Klauss Vianna, ou que refletem de algum modo sobre seu pensamento, também vêm crescendo em número nos últimos anos; entre elas, chamam a atenção as pesquisas acadêmicas: monografias, dissertações e teses de programas de pós-graduação de várias instituições do país. Destaco a tese de Joana Tavares⁵ – defendida em 2007 –, na qual a autora mapeou um número importante de publicações existentes sobre Klauss Vianna. Mas nesta pesquisa que realizo, tive acesso também a outras fontes, entre elas escritos inéditos de Klauss Vianna.

Ao aprofundar-me nessa busca (*experiência*) desloco o meu olhar de “um certo” Klauss Vianna – ditado, em muito, por minha proximidade com o seu trabalho, somada à minha admiração e respeito, uma representação que dele criei – para um outro, que fui encontrando no desenrolar da pesquisa. O Klauss da minha *experiência* foi cedendo lugar, melhor dizendo, teve que ceder lugar a um outro, pelas necessidades implícitas no processo de uma pesquisa acadêmica. Tive que aprender a me afastar do Klauss Vianna com quem experienciei a dança, e que muito me ensinou e continua, com seu legado, a me ensinar, e construir um novo modo de vê-lo.

Precisei, primeiramente, encontrar um modo de me referir a ele no texto, numa tentativa de, talvez, separar o aluno e observador admirado, das exigências do pesquisador. Tratá-lo pelo primeiro nome, Klauss, parecia íntimo demais na condição em que me encontrava, mas, também chamá-lo de Ribeiro Vianna, como numa citação bibliográfica, era colocá-lo numa distância que, de fato, não existia; soava falso, tornando-o um

⁴ É interessante conhecer o extenso levantamento bibliográfico realizado pela historiadora e bibliotecária Lúcia Villar, que produziu um *site* com o objetivo de “relacionar livros, artigos de periódicos e outros documentos impressos que tratem da dança teatral no Brasil”. Ali podem ser encontrados, além dos tipos de textos mencionados na citação, trabalhos publicados em anais de eventos, dissertações e teses, bem como títulos estrangeiros existentes no Brasil, traduzidos para o português. Site: www.lucivillar.com.br

⁵ Cf. TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Op. cit.* Janeiro, 2007.

desconhecido! Os dois nomes, o primeiro e o último: o Klauss da intimidade e o Vianna da descendência, embora muitas vezes repetidos, foi a solução encontrada, trazendo-o quase para um senso comum, embora, no fundo, eu ainda me pergunte sobre se não haveria um outro modo, aquele que me localizasse melhor em relação a ele a partir do lugar que assumi para executar essa pesquisa. O que me pareceu, a princípio, ser senso comum, foi-se tornando complexo, abrindo-se em meandros quase labirínticos.

Outra questão que se apresentou foi o desafio de lidar com o Klauss Vianna das muitas representações presentes em pesquisas, artigos, matérias de jornal, entrevistas e depoimentos, construídas por todo um séquito de admiradores fervorosos e fiéis aos seus princípios, dos quais muitos fizeram regra, mas que também parecem evitar um olhar crítico, capaz de problematizar Klauss Vianna.

Um longe e um perto, o calor lembrado da *experiência* guardada como precioso tesouro no corpo, frente à tentativa de análise, o mais possível objetiva, dos dados disponíveis. Como encontrar a justa medida entre a admiração e o desejo de compreendê-lo melhor, o que poderia, de algum modo, alterar a admiração? Como encontrar um equilíbrio possível entre minha experiência previamente construída com Klauss Vianna e realizar a (des) construção necessária que uma pesquisa acadêmica exige a partir do que me revelam as fontes utilizadas: eis meu desafio. Entrelaçar o que há de salutar e instigante no campo da pesquisa e o respeito devido ao objeto. Reunir, conversar, lembrar, organizar, absorver, refletir, reorganizar, tentar escrever, rever... O que disse a Profa. Marília Amorim foi instrutivo em relação ao meu esforço: “*o outro se torna estrangeiro pelo simples fato de eu pretender estudá-lo*”.⁶ Algo a ser alcançado por mim.

Em meio a essas e a outras questões, os caminhos que me foram apontados vieram exatamente de Klauss Vianna e, em especial, de Walter Benjamin, nos diálogos que estabeleci com os dois; como quase sempre ocorre, não há uma resposta pronta e, de alguma forma, o ato de caminhar nos vai desvendando o caminho. Primeiro Klauss Vianna, com a sua conduta, que considero corajosa, num contínuo investigar-se, num constante estado de alerta voltado para o autoconhecimento e a preocupação constante em abrir portas fechadas, com ou sem medo do que elas pudessem revelar; e, ao mesmo tempo, Walter Benjamin, com sua metáfora do arqueólogo, que, ao procurar vestígios do passado nas

⁶ AMORIM, Marília. **O Pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa editora, 2004.

diversas camadas do presente, não sabe se encontrará somente cacos ou estátuas quebradas, que não conformam um todo, e mesmo temendo remover a terra do presente, tem de fazê-lo, ao custo de colocar em risco edificações ali erguidas; e estas, no caso em questão, são muitas, bem sei.⁷

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava [...] Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura da qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.⁸

Coragem! Foi o que pude dizer a mim mesmo... e comecei a escavar, perscrutando vestígios que tenho para construir uma narrativa possível.

Iniciando seus estudos de dança em Belo Horizonte, Klauss Vianna foi aluno da primeira turma aberta nessa cidade pelo professor de balé Carlos Leite⁹, em 1948. Klauss logo se destaca nas aulas, tornando-se, em pouco tempo, assistente do professor. Questionador e curioso, não se contentava, porém, com os ensinamentos recebidos, principalmente com os métodos de ensino do professor, com quem polemizava frequentemente. Segundo Klauss Vianna (1990), Carlos Leite lhe havia ensinado o amor pela dança, um alto nível de exigência consigo e muita paciência, pois o professor dizia que com três anos de dança a pessoa mal sabia varrer o palco. No entanto, diz Klauss, suas aulas não eram um

⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin: memória, história narrativa**. In: *Mente, Cérebro & Filosofia*, n° 7. São Paulo: Duetto Editorial, 2008, p. 67.

⁸ BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, In: **Walter Benjamin: memória, história narrativa**. In: *Mente.Cérebro & Filosofia*, n° 7. São Paulo: Duetto Editorial, 2008, p. 67.

⁹ **Carlos Leite** - Natural de Porto Alegre, nascido em 23 de julho de 1914 e falecido nessa mesma cidade em 14 de novembro de 1995. Desde cedo foi apoiado pela família, que, percebendo-lhe os dotes artísticos, encaminharam-no para o estudo de canto. Em 1935, já no Rio de Janeiro, busca o aperfeiçoamento em cursos de voz e prepara-se para entrar na Escola de Arte Dramática, quando descobre sua “verdadeira vocação”, tudo abandonando para ingressar na Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal daquela cidade. Seu talento e habilidade logo ascendem-no à condição de primeiro bailarino do teatro. Convidado a integrar a companhia do alemão Kurt Joos, na cidade de Cambridge, Inglaterra, vê-se impedido pela eclosão da II Guerra Mundial, permanecendo definitivamente no Brasil. Participa então da criação do Ballet da Juventude, no qual atua como bailarino e diretor de cena, ao lado do coreógrafo e diretor Igor Schwezoff. Durante uma passagem do Ballet da Juventude por Belo Horizonte, em 1947, recebe convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE) para criar aqui uma escola de balé clássico, a primeira da cidade, fato que se concretiza com sua mudança para Belo Horizonte. Dessa forma, inicia-se aqui o trabalho ao qual Carlos Leite se dedicaria até o final de seus dias, o ensino do balé. Com ele nasce o Ballet de Minas Gerais, que, ao longo dos anos, após sucessivas transformações, tornou-se o que é hoje a Companhia de Danças do Estado de Minas Gerais.

[...] primor de respeito humano ou artístico: eram brutais, com ensinamentos que chegavam aos alunos através de xingamentos e varadas. E qualquer questionamento mais insistente tinha apenas uma resposta: “Isso é segredo profissional”.¹⁰

No seu percurso de bailarino, coreógrafo, professor, pesquisador e “*filósofo da dança*”, como jocosamente se chamava¹¹, Klauss Vianna procurou estabelecer um diálogo do balé clássico com o tempo presente, ressaltando-lhe as características que fazem de um clássico um clássico, ou seja, algo que, ultrapassando modismos e ocorrências circunstanciais, perdura no tempo, em contínua atualização. Como diz Calvino, entre muitas definições possíveis para o termo, “*é clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo*”.¹² É assim que percebo Klauss Vianna no contexto da modernidade em dança, com sua postura de artista e de pesquisador, preocupado em beber nas fontes primeiras do balé. A partir dessa base, e com suas reflexões e pesquisas, procurou retirar da técnica clássica todo formalismo que, segundo ele, tornava-a um método artificial, distanciando-a dos seus fundamentos básicos, além de dificultar a relação ensino-aprendizagem, uma vez que, para ele, algo “*se perdeu na relação entre professor e aluno e que faz da sala de aula um espaço pouco saudável*”.¹³ Em suas reflexões sobre o ensino de dança propôs mudanças no comportamento de professores por ele vistos como “*brutais*”;¹⁴ sugere, então, maior liberdade para a expressão individual do aluno, o que ampliou o alcance de seu trabalho para além do balé, alcançando também o teatro e pessoas não ligadas especificamente às artes do espetáculo. Seu trabalho teve influência sobre várias gerações de bailarinos, professores de dança, coreógrafos, atores e pesquisadores do movimento, como Marilene Martins, Isabel Costa, Dudude Herrmann, Marília Pêra, Marco Nanini, Zélia Monteiro, Eduardo Costilhes, Neide Neves, Tônia Carreiro, dentre outros.

Em seus 64 anos de vida, quatro cidades tiveram capital importância no seu percurso profissional: Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro, e finalmente, São Paulo. Na primeira, onde nasceu em fins da década de 1920, deu início, no final dos anos 40, à sua formação de bailarino, aí vivendo também suas primeiras experiências como professor e coreógrafo. Mudou-se no início dos anos sessenta para Salvador, onde permaneceu por

¹⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990, pp.22-23.

¹¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A., 1990, *Op.cit.*, p.34.

¹² CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 15.

¹³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A., 1990, *Op.cit.* p.24.

¹⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A., 1990, *Op.cit.*, p.22.

dois anos, período em que se aproxima do ambiente acadêmico da Universidade Federal da Bahia, que o convidara a dar aulas na escola de dança. Lá também aprofunda seus estudos de anatomia e de cinesiologia. Mudando-se para o Rio de Janeiro em finais de 1964, tornou-se professor de escolas de dança particulares e, posteriormente, da Escola de Dança do Teatro Municipal. Foi ainda nessa cidade que ele estreitou seu contato com o teatro, no qual experienciou, pela primeira vez com atores profissionais, as práticas que já vinha elaborando com bailarinos. Com a esposa, Angel Vianna,¹⁵ e Tereza D'Aquino¹⁶, fundam o Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação, que nos anos 80 já abriga um curso de formação reconhecido pelo MEC, e onde hoje funciona também a Faculdade Angel Vianna de Dança. Em São Paulo realizou suas últimas experiências artístico-educacionais e criou espetáculos de dança. Klauss Vianna faleceu em 1992, nessa cidade.

Acredito que a presente investigação sobre sua *experiência educativa*, que construí analisando o seu percurso profissional como professor, possa lançar outras luzes sobre o processo de desenvolvimento dessa *experiência*; vejo Klauss Vianna como um homem atento à sua época, integrando-se à dinâmica própria ao seu campo de atuação, com avanços e recuos, mas fiel a si mesmo. Embora tenha dado ênfase aos aspectos educacionais do seu trabalho como professor de dança, procurei não deixar de lado suas experiências com o teatro e as coreografias montadas, uma vez que em seu percurso elas também contribuem para a compreensão do seu processo de trabalho.

Procurei entender como Klauss Vianna traduziu para o campo da dança suas pesquisas individuais e o seu envolvimento com o ambiente intelectual, político e artístico de seu tempo, considerando central, nesse processo, a tensão constante entre rompimento e

¹⁵ **Maria Ângela Abras** (Angel Vianna) – bailarina, professora, coreógrafa e preparadora corporal, Angel é mineira de Belo Horizonte, onde conheceu e se casou com Klauss Ribeiro Vianna. Formou-se em dança clássica com Carlos Leite. Integrou o Ballet de Minas Gerais e o Balé Klauss Vianna de Belo Horizonte. Desenvolveu diversos trabalhos corporais para pessoas com necessidades especiais e atores, passando a dirigir sua escola no Rio de Janeiro, criando, também, a primeira faculdade particular de dança no país, a Faculdade Angel Vianna. Cf. : BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2004. Tese de Doutorado; FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea**. Rio de Janeiro: Dublin, 2005; e POLO, Juliana. **Inventário Angel Vianna**. Rio de Janeiro: RioArte, 2004.

¹⁶ **Tereza D'Aquino** - nasceu no Rio de Janeiro. Formou-se em ballet clássico pela Escola de Dança do Teatro Municipal, onde foi solista e participou do corpo de baile. Dançou no Internacional Ballet Marques de Cuevas, na Venezuela. Foi assistente de Klauss Vianna em diversas peças. Foi sócia de Klauss e Angel Vianna no Centro de Pesquisa Corporal Arte Educação, primeira escola fundada por eles no Rio de Janeiro, na rua Góes Monteiro. Foi professora da Uni-Rio, Faculdade da Cidade e Escola Martins Pena. É professora de balé na Escola Angel Vianna, Rio de Janeiro.

continuidade por ele representados: rompimento, quando se indispõe em relação a procedimentos por ele apontados como “*inadequados e pouco eficientes*”, num país que, no campo da arte da dança, procurava – e ainda hoje procura – organizar reflexões e práticas sobre sua constituição em nível nacional; e continuidade quando, a partir de uma mesma técnica, cujos princípios, segundo ele desvirtuados de suas fontes – nesse caso, a técnica do Balé –, ele utilizou de modo diferenciado. Para Klauss Vianna, dança é vida, sendo, como ele diz, “*impossível separar a vida de uma sala de aula de dança*”; portanto, aspectos fundamentais de sua experiência pessoal de vida terminam por refletir de modo marcante no trabalho educativo de dança que ele desenvolve.

Ao problematizar o percurso e a *experiência* de Klauss Vianna com a dança, trabalhei a partir da hipótese de que seus esforços não o levam à formulação de uma técnica de dança, como ele mesmo afirma, mas vão muito além disso, constituindo o que chamo de uma *experiência educativa*. Sua técnica, se existiu, era o fato de não ter uma técnica, e isso podia abrir caminho para algo diferente em cada gesto, em cada movimento dos alunos. Sem desconsiderar o esforço despendido por seu filho Rainer Vianna e esposa, Neide Neves – que se empenharam na sistematização do seu trabalho – mas atendo-me às intenções do próprio Klauss Vianna, busco compreendê-lo dentro de um quadro com vários elementos que conformam um tipo especial de educação: a educação dos movimentos do corpo para uma dança pessoal, em cujo processo, partindo de experiências práticas por ele desenvolvidas, procura-se levar cada praticante a encontrar sua forma própria de execução desses movimentos, desenvolvendo sua autoconsciência corporal e sua maior capacidade de autoexpressão no mundo; esse tipo de educação visaria alcançar uma harmonia de opostos, como disse Klauss Vianna, em meio à tensão entre indivíduo-sociedade-vida – esta a sua *experiência educativa*. Por outro lado, acredito que esta pesquisa possa dar uma contribuição para pesquisas em História da Educação, sobre modos de ensinar e processos pedagógicos, fortalecendo a idéia de *experiência* como fonte de revelação da singularidade dos sujeitos.

Na investigação dessa hipótese, busquei interlocução com alguns autores, em especial com Walter Benjamin e sua noção de *experiência*, mas com algumas referências de Jorge Larrosa, que em sua produção tratou do tema *experiência* e mostrou-se também pertinente à compreensão do meu objeto.

Em Benjamin, a ideia de *experiência* é trabalhada em paralelo com a ideia de *narrativa*; para ele, é na substância viva da *experiência* que reside a fonte e a possibilidade da *narrativa*, uma vez que, ao se (re)elaborar no presente o que se constituiu como *experiência* no passado, estrutura-se, para tanto, uma *narrativa* sobre o vivido, carregada de uma sabedoria; porém, a capacidade de narrar seria, para esse autor, uma qualidade de comunicação em crise, pelo empobrecimento da *experiência* na vida moderna.¹⁷

Dentro desse quadro narrativo firmado na experiência¹⁸, os escritos de Benjamin apresentaram-se como luminosos, por possibilitarem maior clareza na abordagem do estudo proposto, dada a amplitude de suas reflexões sobre a modernidade – abrangem questões de vários campos, como a história, a sociologia, a literatura, a política, a educação, as pessoas e a vida em geral. O efeito dessas leituras permitiu-me pensar Klaus Vianna não somente como um representante brasileiro da dança moderna, mas também, numa dimensão maior, apreciá-lo no mesmo espaço em que se inserem os construtores internacionais dessa arte, sejam eles os pioneiros ou os seus seguidores na América do Norte e Europa. Assim, pude localizá-lo num movimento de rupturas e de continuidades, de rupturas e reconexões, identificando-o como um artista e pesquisador em cujo trabalho se cruzam muitas interferências, numa tensão de equilíbrio entre o seu corpo, o meio e sua expressão individual como artista imerso em seu tempo.

Em Jorge Larrosa, a ideia de *experiência*, que também parte de considerações tomadas à Walter Benjamin, veio acrescentar os sentidos de *passagem* e *transformação* na *experiência*. Mas também nos alerta que, para que algo de fato nos aconteça e possa ser tomado com o sentido que ele propõe, torna-se necessário, de nossa parte,

[...] um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para

¹⁷ Na obra de Walter Benjamin, o conceito de *experiência* tem grande importância e aparece em vários de seus textos, em distintos momentos de sua produção; como por exemplo: *Experiência*¹⁷, *Sobre o Programa da Filosofia a Vir*¹⁷, *Experiência e Pobreza*, *O Narrador*, *Sobre o Conceito de História*¹⁷ e *Sobre alguns Temas em Baudelaire*¹⁷, que abarcam um período de 27 anos, de 1913 a 1940.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **O Narrador** in Obras Escolhidas vol.1, Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.¹⁹

No emprego da idéia de *narrativa*, ancorei-me também nos trabalhos de Mikhail Bakhtin, que pondera para a ilusão de uma escrita que venha nos permitir um acesso direto ao autor. Para ele a expressão é “*tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores*”²⁰. Desse modo, um ato expressivo move-se entre o seu conteúdo interior naquele que se expressa e aquilo que resulta como expressão no exterior. Assim, os sentidos que pretendemos dar quando nos expressamos, podem não ser aqueles que realmente chegam a uma ou mais pessoas que se colocam como interlocutores num processo de comunicação. É o mesmo autor que diz, ainda, ser a compreensão uma forma de diálogo; é opor à palavra do locutor uma “*contrapalavra*”.²¹ Essas considerações ajudaram-me na tentativa de diferenciar o indivíduo Klauss Vianna daquilo que ele narra, levando-me a colocar em contraste as suas narrativas com depoimentos de alunos e de outras pessoas que com ele trabalharam.

Um outro aspecto abordado deu-se no enlaçamento que se estabeleceu entre a dança e outras áreas – o teatro, a música, a cenografia, a literatura, dentre outras – na *experiência* de Klauss Vianna, tendo-se construído lugares e redes de sociabilidade, entrosamento, discussão e circulação de idéias. No caso dele esses lugares serão variados, incluindo os bares, os espaços de ensaios dos espetáculos, os locais de reuniões, seu livro, como também seus amigos, familiares ou uma publicação impressa. Especialmente em seu período belo-horizontino, esse entrosamento ocorreu entre ele e artistas e intelectuais que formaram a chamada *Geração Complemento*, reunidos em torno da *Revista Complemento*, dos encontros no restaurante *Alpino* e das reuniões do *CEC – Centro de Estudos Cinematográficos*; em Salvador, no ambiente acadêmico e entre a sociedade local; no Rio de Janeiro, além de bares e restaurantes, o espaço do Teatro Ipanema – lugar freqüentado

¹⁹ LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**, in Revista Brasileira de Educação, nº 19, J/F/M/A de 2002, p.24.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995, p. 111.

²¹ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995, p.132.

por “subversivos”, de acordo com o aparato repressivo dos anos da ditadura militar – teve importância fundamental, pois lá se reuniam as vanguardas do teatro carioca; e, finalmente, em São Paulo, relaciona-se profissional e socialmente com artistas de dança, dos quais se reaproxima.

A compreensão de tais ambientes na *experiência* de Klauss Vianna, que podem chegar a constituir verdadeiras redes de sociabilidades, ancora-se no que Ângela de Castro Gomes²² oferece ao abordar a noção de lugar de sociabilidade a partir de uma dimensão que o coloca, por um lado, como um “*lugar de aprendizado e de trocas intelectuais, indicando a dinâmica do movimento de fermentação e circulação de idéias*”, e, por outro, quando define esses lugares com a idéia de “*microclimas*”, que se concretizam “*nas relações pessoais e profissionais*” de quem os integra. Desse modo, os lugares de sociabilidade adquirem uma conformação tanto “geográfica” como “afetiva”, onde podem e devem ser captados

[...] não só os vínculos de amizade/cumplicidade e de competição/hostilidade, como igualmente a marca de uma certa sensibilidade produzida e cimentada por eventos, personalidades ou grupos especiais. Trata-se de pensar em uma espécie de “ecossistema”, onde amores, ódios, projetos, ideais e ilusões se chocam, fazendo parte da organização da vida relacional.²³

Os resultados dessas relações vão-se fazendo notar em sua atividade, como ele mesmo diz:

[...] meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte. Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que faria para o teatro, mais tarde. O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só.²⁴

Ao buscar tais referências, há que perceber Klauss Vianna dentro de uma perspectiva sócio-histórica, na qual, mais do que olhá-lo com curiosidade e erudição – buscando no passado as origens do que hoje desconheço – procuro entendê-lo como

²² GOMES, Ângela Maria de Castro. **Essa gente do Rio...modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p.20. Cf. ainda: GOMES, Ângela de Castro, org.. **Escrita de si escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004; GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio...modernismo e nacionalismo in** Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 6, n° 11, 1993, pp. 62 – 67; GOMES, Ângela de Castro, org.. **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

²³ GOMES, Ângela M.de Castro. Op. cit., 2000, p.20.

²⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.33.

amálgama de práticas diversas, como produto possível de um movimento tenso e intenso, em que a história dos lugares onde circulou e a das pessoas com quem conviveu tornam-se centrais, pois mesclam dimensões sociais, políticas, econômicas, artísticas e pessoais. Ou seja, é considerar as ‘culturas’ nas quais Klauss Vianna esteve envolvido, que o estruturaram, constituindo-o como é: um homem tentando responder às demandas de seu tempo de vida, frente à realidade histórica concreta em seu conjunto, que ora o aproxima, ora o distancia do seu tempo, no qual ele construiu seu percurso, que, por sua vez, influencia seu próprio tempo. Para Klauss Vianna, dançar e viver são a mesma coisa:

Nós, profissionais da dança, somos um pequeno exemplo do que acontece lá fora. As leis da vida são as mesmas leis da dança, não temos como fugir disso. A inconsciência é que gera a mediocridade. O bailarino tem os mesmos problemas de um sapateiro.²⁵

Dentre as muitas dimensões citadas, a serem consideradas nessa busca, o olhar de Norbert Elias (1995), focado na pessoa, ajudou-me a problematizar que, se queremos compreender alguém temos que saber, também, quais os anseios primordiais que essa pessoa deseja satisfazer, pois a vida fará sentido, ou não, para ela, dependendo da medida em que ela consiga realizar suas aspirações. Há que se considerar que essas mesmas aspirações constroem-se e se alteram juntamente com as muitas experiências vividas, e não necessariamente antes delas, uma vez que

[...] os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isso ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. E nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social. Quase todos têm desejos claros, passíveis de ser satisfeitos; quase todos têm alguns desejos mais profundos impossíveis de ser satisfeitos, pelo menos no presente estágio de conhecimento.²⁶

No que diz respeito às aspirações de Klauss Vianna, a que ele considera a sua “*necessidade fundamental*”²⁷, ele diz, é “*a consciência de mim*”²⁸. E acrescenta: é por força dela “*que*

²⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.54.

²⁶ ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p.13.

²⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.* 1990, p.106.

procuro através de meu trabalho, proporcionar às pessoas uma consciência corporal a partir da percepção dos espaços internos do próprio corpo".²⁹ Com esse foco no trabalho com o movimento, e mais especificamente com a dança, sua preocupação maior como professor revela-se, *mutatis mutandis*, tal como na educação formal, cujas bases se assentam na escrita, na leitura e na contagem dos números, no empenho naquilo que ele considera como a base elementar para o ensino em dança, qual seja, o conhecimento, pelo aluno, do seu próprio corpo – o que deve ocorrer antes da transmissão do vocabulário da própria dança, e de sua técnica e seus movimentos primários. Em suas palavras, antes de qualquer coisa é preciso "*dar um corpo ao aluno*"³⁰, desde, é claro, que esse aluno também tenha esse desejo; é preciso que o professor lhe chame a atenção para esse corpo que existe além das referências intelectuais acumuladas, trazendo essas referências para uma experiência mais sensorial; assim é que o aluno tomaria posse de um modo mais consciente de seu corpo. Segundo ele, "*não posso moldar um corpo quando ainda não tenho um corpo: antes de qualquer coisa devo partir do corpo que tenho*".³¹ Para Klauss Vianna, será com a compreensão de que o corpo é, simultaneamente, ferramenta e veículo, que "*minha energia vital cresce na mesma medida que o meu trabalho corporal se torna consciente*".³²

Sobre a conceituação de técnica e o seu uso, as informações tomadas a Marcel Mauss³³ mostraram-se também valiosas pela relação que guardam com a idéia do ensino e transmissão do trabalho de Klauss Vianna por outras pessoas que necessitariam de referenciais em que se apoiar.

O desafio inicial para o desenvolvimento desta pesquisa sobre o percurso de um homem da dança no Brasil exigiu de mim enfrentar um campo ainda em formação, pois que, embora sendo, a dança, parte do passado artístico e cultural de nosso país, esse tema conta com poucos acervos organizados para consulta, forçando o pesquisador a um levantamento de fontes diversas para a constituição do *corpus documental* das

²⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.* 1990, p.106.

²⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.* 1990, p.106.

³⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.* 1990, p.62.

³¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.84.

³² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.* 1990, p.106.

³³ MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo.** in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

investigações. Desse modo, essas novas abordagens temáticas necessitam de novos procedimentos metodológicos que, por sua vez, forçam-nos a reconsiderar a noção de fonte. Assim, ganham destaque a iconografia, os depoimentos orais, os arquivos pessoais, a arquitetura, os objetos e muitas outras fontes favorecedoras do entrelaçamentos de fatos e ideias. Passo, então, a destacar novos sujeitos, alargando a noção de educabilidade por meio da criação de espaços não formais, onde é pensada uma outra educação, a do corpo, pelo movimento dançado. Vale dizer que se amplia, por isso, o campo de pesquisa em História da Educação, pela disponibilidade de novos objetos, não centralizados nos espaços oficiais. Desse modo, a metodologia para este estudo foi sendo produzida na mobilização dispersa das fontes, que aqui são as seguintes:

- arquivo pessoal de Klauss Vianna, que incluem: manuscritos não publicados, anotações pessoais, fotografias, planos de aulas, citações colhidas em livros diversos, revistas, entrevistas dele a jornalistas, vídeos, entrevistas gravadas e aulas filmadas;
- os dois ensaios, *Pela Formação de um “Ballet Brasileiro”* (1952) e *A Dança* (1990), ambos escritos por ele; ensaios para revistas e críticas para jornais;
- a sistematização de dados obtidos em consulta a bibliotecas, em acervos públicos e particulares e na internet;
- entrevistas com artistas que foram alunos de Klauss Vianna, outros que trabalharam com ele em espetáculos de dança e teatro, e ainda aqueles que participaram de suas pesquisas sobre movimento e criação, e que hoje utilizam seus ensinamentos;
- consulta em jornais, registros de imagens em vídeos e programas de espetáculos;
- depoimentos de agentes culturais, produtores, organizadores de festivais, diretores teatrais, jornalistas, enfim, pessoas que participaram do percurso de Klauss Vianna, seja estimulando-o por patrocínios, escrevendo sobre ele, como espectadores de sua arte, ou simplesmente em razão da convivência com ele, uma vez que esses depoimentos possibilitam entender não somente a sua teia de relações, mas os muitos ambientes em que ele conviveu;
- acervos pessoais de Angel Vianna, Dulce Beltrão, Astrid Hermany, Lúcia Helena Monteiro Machado, Marilene Martins, Ricardo Teixeira de Salles e o deste autor.

Assim, tomam corpo fontes importantes com as quais se podem, seja pelas imagens e/ou textos e falas que as compõem, encontrar vestígios de transformações que desvelam o que estou aqui chamando de *experiência educativa* de Klauss Vianna para o ensino do movimento dançado no Brasil, e que se consolidou no seu percurso como cidadão, bailarino, professor, coreógrafo e pesquisador.

No primeiro capítulo, **Integrando vida e dança**, apresento o percurso de vida e trabalho realizado por Klauss Vianna nas quatro capitais brasileiras onde morou. Destaco, também, eventos vividos por ele que se tornaram fonte de *experiências* importantes para o seu aprendizado e o seu crescimento pessoal e profissional. Na última parte desse capítulo, procurei expor, sucintamente, o desenvolvimento da dança cênica brasileira nos anos 80 e a presença de Klauss Vianna nesse movimento.

No capítulo segundo, **Experiência e narrativa em Klauss Vianna**, discuto as bases teóricas sobre as quais se apóiam esta pesquisa, construindo uma relação mais direta entre elas e as *experiências* e idéias contidas nas suas *narrativas*, entrelaçando-as com minhas interpretações.

Em **Klauss Vianna: diálogos com o seu tempo**, o terceiro capítulo, a partir do primeiro ensaio publicado por Klauss Vianna, *Pela criação de um “Ballet Brasileiro”*, procurei fazer uma anamnese da constituição gradativa de suas ideias fundamentais, que considero já esboçadas naquele texto, e falar das transformações nessas ideias do longo do percurso de vida e de trabalho do pesquisado.

Com **Klauss Vianna: uma experiência educativa**, apresento a sua prática em sala de aula, procurando dar visibilidade ao que chamo de sua *experiência educativa*, sendo este o quarto capítulo da pesquisa. Junto com as suas proposições e os depoimentos de seus alunos, procuro compreender como as *experiências* por ele vividas tornam-se elementos passíveis de constituírem, com as devidas transposições, possibilidades de *experiências* pela via corporal, para aqueles com quem ele trabalha em suas aulas.

No quinto capítulo, **Klauss Vianna: outros olhares**, apresento depoimentos de artistas de dança e de teatro sobre suas *experiências* tanto pessoais como com o trabalho de Klauss Vianna e discuto sobre as controvérsias nas tentativas de definição e de tradução do seu trabalho como técnica.

Finalizando, apresento, em **Klauss Vianna: inacabamentos**, minhas considerações últimas sobre a pesquisa efetuada.

CAPÍTULO 1

KLAUSS VIANNA: INTEGRANDO VIDA E DANÇA

1.1 - Belo Horizonte

“...não tinha corpo: vivia o corpo dos outros...”

Klauss Vianna, A Dança, p.18

É em Belo Horizonte – então a mais jovem capital da República, com apenas 31 anos – que em 12 de agosto de 1928 nasceu Klauss Ribeiro Vianna, filho do segundo casamento do brasileiro João Ribeiro Vianna e da alemã Erna Maria Vianna. Desse enlace nasceu também Ruy Ribeiro Vianna. Sua mãe era filha de Otto e Maria Hapke; disse Klauss sobre avó *“a única pessoa da casa em quem sentia força, que me conhecia, sabia de mim”*³⁴. Ruy lembra: *“Minha avó tinha predileção pelo Klauss, eu percebia, e meu pai era mais... eu tinha a impressão... era por mim. Talvez por eu ser mais brutalhado, não sei!”*³⁵. Tinha também quatro irmãs mais velhas, do primeiro casamento do pai, *“lindíssimas”*³⁶: Ana Lúcia, Dulce, Marina e Jane – hoje falecidas.

O Pai era médico e, segundo Ruy, foi o introdutor do primeiro aparelho de Raio X em Belo Horizonte. Havia também um laboratório em casa, *“com um esqueleto e um coração de madeira, que eu adorava abrir e fechar”*³⁷, afirma Klauss Vianna. Esse ato, ele repetiria num futuro distante, nas aulas de anatomia em Salvador na Bahia, já firmando um princípio para a sua pesquisa sobre o movimento corporal, que se iniciará pela compreensão da ossatura do corpo humano.

³⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.* 1990, p.17

³⁵ **Ruy Vianna** - Entrevista ao autor. Belo Horizonte: em 09/05/2007.

³⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, p.18.

³⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, p.18.

Klauss Vianna cresceu sob uma disciplina alemã. Seu irmão comenta: “[...] *naquela época a gente não podia nem fazer perguntas [...] quando nós éramos crianças, só podia responder*”.³⁸



Foto 1 – O bebê Klauss Vianna. Acervo Angel Vianna
Autor desconhecido.

Klauss Vianna (1990) descreve sua experiência no ambiente familiar – passada em uma casa enorme, mas sempre fechada – como um espaço onde o contato entre os moradores parecia não se efetivar. Observava a própria família como se não fizesse parte dela, como também observou a morte dos pais, sem vivenciá-la, porque nunca chegou muito perto deles, nem eles do filho. Seu irmão dormia com os pais, no quarto do casal, pois sofria de asma, e ele, por sua vez, com a avó. Desse modo, “*a distância e a observação foram os pontos básicos de toda minha vida*”³⁹, ele diz, observação se tornaria um dos pilares sobre os quais se organizará o seu trabalho. Contudo, essa distância o tornará alguém muito solitário, embora querido e também admirado por muitos.

³⁸ Ruy Vianna. Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 09/05/2007.

³⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.18.

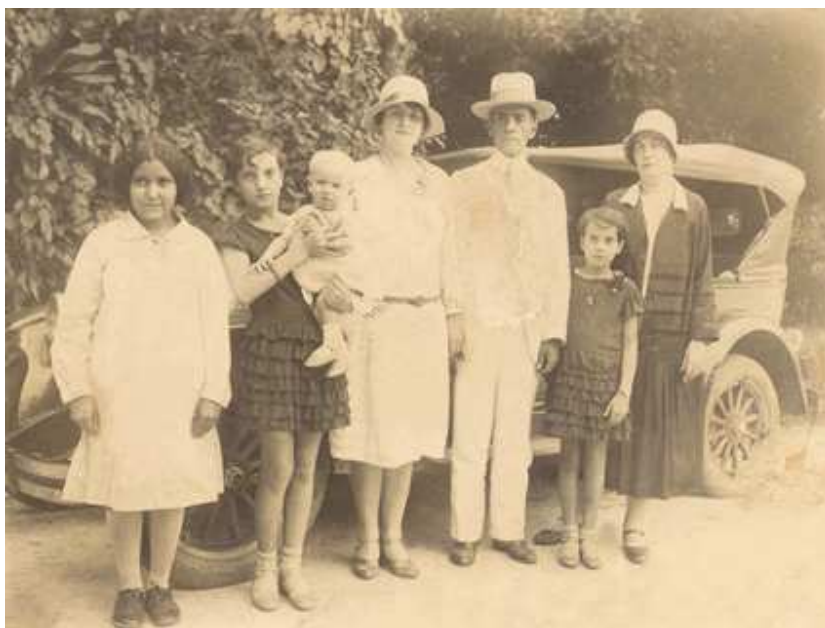


Foto 2 – Klauss Vianna no colo de uma parenta com os pais no centro (1928)
Acervo Angel Vianna. Autor desconhecido.

Da infância, Klauss Vianna lembra-se de seu corpo como algo completamente desconhecido, não demonstrando uma real consciência dele: *“Não tinha corpo: vivia o corpo dos outros [...] Corpo: castigado desde o princípio. Massacrado na escola. O corpo negado em tudo”*.⁴⁰ Para Foucault (1999), tal preocupação em controlar e negar o próprio corpo é uma forma de coerção, de punição e enquadramento do indivíduo nas práticas sociais, particularmente presente nas normatizações de espaços escolares. Como lembra Vago (1999), tentava-se prever, na Escola, *“todas as possíveis (e certamente já conhecidas) ações das crianças, impondo proibições e prevendo punições, que também não eram poucas”*.⁴¹

Em meio a tais ações coercitivas, as questões de gênero cedo se lhe apresentam: *experiências* significativas que viveu nessa época no contato com os corpos de sua avó, do jardineiro da casa onde morava e de uma colega de escola. Dormindo com sua avó – o primeiro corpo feminino, cujos seios eram caídos e feios – surpreende-a trocando uma peça

⁴⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, pp.17-19.

⁴¹ VAGO, Tarcísio Mauro. **Cultura Escolar - Cultivo de Corpos: Educação Physica e Gymnastica como práticas constitutivas dos corpos de crianças no ensino público primário de Belo Horizonte (1906 – 1920)**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. São Paulo, 1999, p.109.

íntima, quer tocar-lhe os pelos, no que é impedido por um “*tapa na mão*”.⁴² Com o jardineiro, foi a observação do torso nu, onde os músculos se sobressaíam junto aos pelos que ele tocou com as mãos e os movimentos que ele pedia que o funcionário executasse (correr, pular, girar os braços, fechar os olhos e procurá-lo). Era o seu “*primeiro e mais interessante brinquedo*”⁴³; mas a empregada viu e contou para os pais: “*meu primeiro aluno foi posto na rua*”.⁴⁴ No convívio com a colega de escola, a quem procurou retribuir uma brincadeira que esta lhe fazia com os dedos na coxa, foi castigado: “*...era um monstro. Ficar sozinho no fundo da sala sem conversar com ninguém. Pela primeira vez o perigo do corpo*”.⁴⁵



Foto 3 – Sra. Erna Hapke, avó de Klauss. Acervo Angel Vianna.
Autor desconhecido.

Nem na intimidade olhava a si mesmo, tomando banho com os olhos fechados, alegando o incômodo do sabão, e cobrindo-se com uma toalha “*cada vez que fazia xixi ou cocô*”.⁴⁶ Assim, tudo aquilo que o corpo parecia poder revelar, a educação para o convívio social buscava encobrir; um dia, um “*fato inesquecível: meu corpo se tornou ausente*”.⁴⁷ Passou então a só olhar para baixo – apenas mirando alguém quando lhe dirigiam a palavra

⁴² VIANNA, Klauss. op.cit. p.19. Cf. também: OLIVEIRA, Luciane Paiva Alves de. **Violência, Corpo e Escolarização: apontamentos a partir da teoria crítica da sociedade** in Educação do corpo na escola brasileira. Campinas: Editores Associados, 2006.

⁴³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.19.

⁴⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, p.18.

⁴⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, p.19.

⁴⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, p.18.

⁴⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, p.19.

–, e assim conheceu todo o chão da casa. Com dificuldade, seu corpo foi reaparecendo: “*do chão, da base, dos pés. Durante anos foi a única consciência que tive de mim*”.⁴⁸

Nesse ambiente de pouca liberdade, um lugar que lhe parecia seguro era a cozinha – um mundo de empregadas e amas de leite, e onde, segundo ele, a dança começou a ocupar um lugar no seu cotidiano. Tal como Benjamin, ainda menino, que descreve a sua relação com a despensa de sua casa, onde desfrutava, entre as guloseimas ali guardadas, uma experiência de assalto a um precioso tesouro no qual a sua mão “*penetrava tal qual um amante através da noite [...] apalpando o açúcar ou as amêndoas, as passas ou as frutas cristalizadas*”⁴⁹, o pequeno Klauss parecia viver, a seu modo, uma outra forma de prazer, nutrindo-se da invenção não reprimida de uma dança entre objetos daquele ambiente. Note-se:

[...] eu não sabia o que era isso, mas brincava com cadeiras enquanto ouvia música. Criava quase uma coreografia, como se estivesse compreendendo com prazer a importância das coisas em seu devido lugar. Isto significava muito, diante de uma concepção católica de que não se pode ter prazer na vida. A masturbação no banheiro carregava um peso insuportável.⁵⁰

Criança isolada, observadora, vivendo num mundo de fantasia, considerava-se o “*patinho feio, aquele que faz tudo errado*”⁵¹, algo semelhante, ao que parece, daquela característica da qual Benjamin se considera um portador, representada pela figura de um “*pequeno corcunda*”⁵², sempre à espreita para interferir negativamente, complicando as tarefas e os desejos das pessoas de se realizarem em plenitude; o “*sem jeito mandou lembranças*”⁵³, era expressão sempre ouvida quando deixava algo quebrar ou cair no chão.

Porém, tal isolamento irá ajudá-lo a conhecer as pessoas, pois Klauss Vianna usava o “*afastar-se para se aproximar*”⁵⁴; por meio da observação atenta, com o passar dos anos ele irá apurar sua percepção sobre o corpo do outro, reconhecendo como esse corpo é capaz de “narrar” o viver de cada um.

⁴⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op.cit.*, 1990, p.18.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **A despensa** in Rua de mão única, Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000, pp. 88 -89.

⁵⁰ TAIAR, Cida. **Klauss Vianna, o coração atento à emoção da dança**. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 19 de julho de 1983, p.25.

⁵¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.17.

⁵² BENJAMIN, Walter. **O corcundinha** in Rua de mão única, Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 141.

⁵³ BENJAMIN, Walter. **O corcundinha** in Rua de mão única, Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 141.

⁵⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.* 1990, p.17.



Foto 4 – Klauss Vianna menino, no quintal.
Acervo Angel Vianna. Autor desconhecido.

Klauss Vianna estudou no Jardim de Infância Delfim Moreira, no Grupo Escolar Afonso Pena, no Ginásio Misto Instituto Padre Machado e no Colégio Marconi (todos em Belo Horizonte); nesse último, fez formação em literatura com o Prof. Arthur Veloso, obtendo o diploma no Clássico. Na escola só fazia o que queria, fechando-se em si mesmo. Nunca foi reprovado, recebeu alguns prêmios de disciplina. Segundo seu irmão Ruy⁵⁵, quando estudava com os colegas em casa ele logo dormia, abandonando-os a estudarem sozinhos, mas depois sempre tirava as melhores notas. Aos treze anos, surpreende os familiares ao chamá-los para ouvir uma transmissão radiofônica de uma pequena novela que escrevera e pela qual ganhara um prêmio; lia Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e a poetisa Vanessa Neto; escrevia textos para teatro, participava de peças na escola, mas os meninos não gostavam de brincar com ele.

Ruy⁵⁶ conta que ele sempre gostou de vestir-se com esmero e elegância, o que seu pai considerava estranho. Gostava de carnaval e de fantasiar-se; sempre tinha novidades

⁵⁵ **Ruy Vianna** - Entrevista ao autor em 09/05/2007.

⁵⁶ **Ruy Vianna** - Entrevista ao autor em 09/05/2007.

para os festejos. Foi a primeira pessoa a andar na Av. Afonso Pena de sapato sem cadarço, logo após uma viagem que fez ao Rio, e os meninos na rua falavam: “*olha o sapato dele!*”. Naquela época tinha-se que ir à Av. Afonso Pena sempre de paletó.

Seus modos delicados e estrema sensibilidade chamavam a atenção das pessoas e algumas achavam que o Klauss era afeminado... e aquilo... no princípio me revoltava... brigava, mas... depois brigar com a cidade inteira! [...] As pessoas que se aproximavam dele sentiam assim... uma certa profundidade, que ele era uma pessoa... muito criativa... muito rica interiormente [...] ele tinha esse magnetismo [...] Klauss era muito engraçado, sempre foi muito irônico, muito crítico [...] sempre se cercou de pessoas muito cultas da sociedade da época, em BH [...] como Mani Catão⁵⁷, que dizia que ela e o Klauss eram a tristeza da família.⁵⁸

Nas festas, a decoração era sempre feita por Klauss, “*lançando mão de galhos de árvores e coisas que normalmente não despertavam interesse nenhum, modificando tudo*”.⁵⁹ À noite, chegando em casa, escrevia poesias, que deixou acumular na gaveta do quarto. Quando, após muitos anos, seu irmão quis publicá-las, soube que ele havia queimado tudo.

*“De mim ...
Dizem coisas,
E eu...
Não sou nada.*

*Se soubessem
O que eu sei
Ninguém diria nada.
Nem de mim nem de ninguém.*

*As bocas se fechariam...
Os olhares se confundiriam...
O que eu sei é tão belo
Que ninguém diria nada.*

*A palavra seria proibida (pouco legível ?)
O gesto seria pensado (pouco legível ?)
A ação descarregada
A vida continuando...
E eu seguindo pensando (pouco legível?)
Que eu sei uma coisa tão bela*

⁵⁷ **Mani Catão** - pertencente a uma tradicional família da sociedade belo-horizontina, liga-se a uma crença religiosa oriental e faz voto de pobreza, passando a viver da benevolência de amigos e simpatizantes.

⁵⁸ **Ruy Vianna** - Entrevista ao autor em 09/05/2007.

⁵⁹ **Ruy Vianna** - Entrevista ao autor em 09/05/2007.

*Que se eles todos soubessem
Todos compreenderiam
E de mim... (palavra não legível)*

Poema manuscrito de Klaus Vianna, sem título e s/d⁶⁰



Foto 5- Klaus fantasiado, com o irmão Ruy e primos.
Acervo Angel Vianna. Autor desconhecido.

Aos 15 anos, em 1943, teve a primeira oportunidade de conhecer o significado da palavra dança, “*uma coisa mágica que abre todos os destinos*”⁶¹, pois haveria um curso de um mês para iniciantes na cidade, mas foi proibido pela família de se matricular, o que o marcou profundamente – “*senti a rejeição da dança por mim*”.⁶² Ainda adolescente, Klaus Vianna aproxima-se de vários artistas plásticos residentes na cidade, inserindo-se numa rede de sociabilidades que lhe abre portas também no meio teatral. É quando começa a posar como modelo para o pintor Alberto da Veiga Guignard. Dessa experiência, relata que, por vezes, ao chegar para dar continuidade ao trabalho do dia anterior, ouvia de Guignard que teriam que recomeçar tudo, pois, na falta de um suporte novo, pintara sobre o trabalho

⁶⁰ Poema de Klaus Vianna, site Acervo Klaus Vianna. Transcrição do autor.

⁶¹ TAIAR, Cida. **Klaus Vianna, o coração atento à emoção da dança**. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 19 de julho de 1983, p.25.

⁶² TAIAR, Cida. **Klaus Vianna, o coração atento à emoção da dança**. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 19 de julho de 1983, p.25.

anterior um retrato encomendado, para assim ganhar algum dinheiro.⁶³ Conhece Amílcar de Castro e João Ceschiatti, iniciando também sua relação com figuras do teatro mineiro, como João Etienne Filho e Jota Dângelo. Dessa convivência com outros artistas, ele irá incorporar, no futuro, algo novo em sua dança – “*não de forma consciente: caoticamente. Mas essa era a minha única forma de descobrir [...] a relação com as artes plásticas foi muito forte*”.⁶⁴ Nutria-se das idéias que nasceram dessa relação, utilizando-as como inspiração; ao posar para Guignard, “... *observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma ideia. A intenção anterior ao movimento*”.⁶⁵

Alguns anos depois, em 1947, com dezenove anos, Klauss Vianna assiste no Cine Teatro Brasil ao **Balé da Juventude**, que se apresentava em Belo Horizonte pela primeira vez. No programa, o clássico “*O Lago dos Cisnes*”, em remontagem de Igor Schwezoff, “*Concerto Trágico*” e vários “*Divertissements*”, – com coreografias também de Schwezoff. Revela-se claramente seu interesse pela dança: “*fiquei encantado, era tudo o que eu queria na vida: dança, música, teatro*”.⁶⁶

Já no ano seguinte, com o convite do Diretório Central dos Estudantes - DCE⁶⁷ ao diretor de cena do Balé da Juventude⁶⁸, Carlos Leite, que se estabelece em Belo Horizonte e abre uma escola de dança, Klauss Ribeiro Vianna é o primeiro aluno do sexo masculino a se matricular. Sobre isso, comenta seu amigo de Belo Horizonte, Ricardo Teixeira de Salles:

⁶³ NAVAS, Cássia. **Klauss Vianna em São Paulo – os anos 80 e o Sistema Klauss Vianna**. São Paulo: SMC, 1992.

⁶⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO. M. A. *Op. cit.*, 1990, p.20.

⁶⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO. M. A. *Op. cit.*, 1990, p.20.

⁶⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.19.

⁶⁷ A vinda de Carlos Leite para BH deu-se efetivamente, pelo empenho pessoal da Sra. Astrid Hermany, que durante toda a segunda metade do ano de 1947 manteve com ele, então residente no Rio de Janeiro, uma série de correspondências negociando sua vinda para a capital mineira, montando, inclusive, sua primeira turma de alunas. Quando as negociações estavam fechadas, o DCE toma a frente como associação representativa, da qual a própria Astrid Hermany fazia parte.

⁶⁸ **Balé da Juventude** – Idealizado por Sansão Castelo Branco em 1945, com direção de Igor Schwezoff, teve uma existência irregular, firmando-se com dificuldade. Tornou-se um grupo profissional em 1947, mas interrompeu suas atividades nesse mesmo ano. Com sede no Rio de Janeiro desde sua fundação, reorganiza-se em 1948, finalizando suas apresentações em 1956. Cf. CERBINO, Beatriz. Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2007. 286 f.



Foto 6 – Programa do Ballet da Juventude no Cine Brasil em Belo Horizonte (1947)
Acervo Dulce Beltrão.

[...] eu tinha muito respeito pelo Klauss, eu acreditava na inteligência dele, na sensibilidade dele e, principalmente, na personalidade dele. Porque, ele enfrentou o problema do preconceito na dança muito tempo antes de mim. Eu, quando cheguei, já tinham muitas pessoas dançando, a coisa foi mais fácil, ou, menos dura. Ele não, ele foi um dos primeiros, e era um sujeito muito grande, então, era um sujeito muito visado [...] eu sempre tive um grande respeito por essa coragem dele querer realmente fazer dança [...] Logo no início fizeram um espetáculo no centro do Parque Municipal, no meio da lagoa: "O Lago dos Cisnes", o Klauss foi o príncipe do "Lago dos Cisnes", no meio do parque municipal, foi uma loucura!⁶⁹

Sobre essa apresentação, Dulce Beltrão, bailarina e integrante do Balé Minas Gerais, descreve um quadro difícil, também para as mulheres, mas principalmente para os homens:

Era terrível... era terrível mesmo [sorriso]. Chacotas e tal, pela rua. As viagens que a gente fazia, eram terríveis. Depois houve uma coisa muito interessante. Os estudantes, desses festivais estudantis do interior, que levavam [os espetáculos]... havia uma diferenciação porque eram os estudantes da cidade que estavam levando. Então, havia um maior respeito. A princípio era péssimo,

⁶⁹ Ricardo Teixeira de Salles - entrevista ao autor. Belo Horizonte 22/05/2007.



Foto 7 - Programa do Ballet da Juventude no Cine Brasil em Belo Horizonte (1947)
 Acervo Dulce Beltrão.

“ mesmo aqui, em Belo Horizonte, quando a gente dançou, por exemplo, no Parque Municipal, era uma loucura! O que o povo gritava, sabe, e tal! “Olha lá, não sei o quê”. Era um horror, sabe, era um horror mesmo. Mas, interessante, que a gente levava isso tão bem. A gente sentia... isso fluía [...] mas era difícilimo, era difícilimo. Foi o momento muito difícil [sorriso].⁷⁰

Angel Vianna também relembra essa apresentação no Parque Municipal, comentando: “o Klauss tinha 15 anos⁷¹ e quase o 1,89 metro de hoje quando dançou em público pela primeira vez no Parque Municipal de Belo Horizonte, e nunca mais se esqueceu do populacho ululante: “Larga a mulher, v...!”⁷²

⁷⁰ Dulce Regina Beltrão - Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 4 de outubro de 2000, não diretamente para esta tese.

⁷¹ Quanto à idade mencionada pela entrevistada, faço a seguinte observação: o referido evento foi patrocinado pelo Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte e ocorreu no ano de 1954; tendo Klauss Vianna nascido em 1928, ele teria na data do evento a idade de 26 anos. ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e a Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. Dissertação de mestrado FAE – UFMG. Belo Horizonte, 2002, pp.108-109.

⁷² Angel Vianna - Entrevista ao jornalista Humberto Werneck. **O melhor está por vir**. Jornal do Brasil, caderno B. Rio de Janeiro: 25 de fevereiro de 1989, p.5.

Novembro 18, 1947.

Rio.

Prezada senhorita Astrid

Recebi ontem seu cartão de 13 do corrente. Muito folguei com seu conhecimento que lhe agradau minha foto.

Boic, o que me traz às suas mãos, é uma palestra artística comercial. Talvez até que está data fique, ou aliás ficará marcada nos annos artísticos da dança em Belo Horizonte? Quem saberá?

Confiança na sua tenaz força empreendedora e no seu espírito culto e jovem estou encorajado a contactar com seu franco e real auxilio.

Trata-se do seguinte:

Tenho muita vontade de iniciar o proximo anno de 1948, abrindo um curso de dança na esplendida Belo Horizonte.

Si abberm for possível, naturalmente que fixarei aki minha residência.

Seria muito si a gentil amiga podesse arranjar se conseguisse um salão para instalar. ~~At~~ o futuro

Foto 8 – Primeira página da carta escrita por Carlos Leite organizando, com a estudante Astrid Hermany, sua vinda para Belo Horizonte (1947). Acervo do autor.

Numa cidade cujos sonhos de modernidade deveriam fazer dela um modelo, Belo Horizonte não conseguiu, até aquele período – meados da década de 1950 –, banir e impedir certos costumes e hábitos comportamentais que já começavam a ser vistos, pela juventude da época, como ultrapassados. Eram os “costumes modernos” em choque com a tradição mineira, evidenciando pelo gênero a diferença de lugares sociais ocupados pelo homem e pela mulher. Para as mulheres, embora tivessem sua reputação questionada, a dança era algo possível de ser praticado, embora impensável como profissão; para os homens, tais possibilidades não se colocavam. Sobre essa circunstância, registra Marilene Martins, bailarina e integrante do Ballet de Minas Gerais:

A sociedade não estava preparada para aceitar isso fora do palco. Quando era no palco, tudo bem, olhava... que dança bonita...! Mas, sempre jogando aquelas piadinhas pro pessoal que era gay. Quando a gente se encontrava, eles eram malvistas e nós também, porque eles achavam que nós, mulheres, éramos quase que como prostitutas. Eu lembro uma vez que estávamos voltando de um bar – até do João Ceschiatti –, passamos por uma sacada, o dia estava amanhecendo e uma mulher falou pra mim uma frase, mas esqueci ... parece que me chamou ... quase, de prostituta, e eu respondi pra ela: “com a graça de Deus, minha senhora...!”⁷³

Para Klauss Vianna, o encantamento com o balé durou pouco, logo vindo uma decepção: “*o que eu tinha visto no palco não era o que havia na sala de aula. Na minha cabeça não entrava muito bem aquilo*”.⁷⁴ Entre suas experiências de aulas com o professor Carlos Leite, conta a colega, Dulce Beltrão, que embora leve em consideração a rigidez de conduta em sala de aula, reconhece naquele professor outras qualidades:

Bom, Carlos Leite era bastante rígido... [risos]. Extremamente rígido. Mas a gente tinha uma adoração pelo que a gente fazia tão grande, que todas aquelas lambadas que a gente levava, e eram lambadas mesmo [risos] de vara [risos] Oh, meu Deus, me lembro de Klauss Vianna fazendo “*chainé deboulé*” [um tipo de giro simultaneamente sobre os dois pés] em diagonal. Ele [Carlos Leite] “volta”, o Klauss “volta, volta”, até o Klauss vomitar [risos]. Então, anos depois eu fazendo um curso com o Klauss, ele virou e falou: “*Dulce, como é que eu poderia fazer um “chainé deboulé” se eu tenho uma perna mais curta que a outra, (risos) eu sempre caía pro lado*”. Ele era extremamente rígido, mas ele tinha um amor tão grande pela arte dele... que ele transmitia isso pra gente. Fantasticamente!⁷⁵

⁷³ **Marilene Martins** - Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 15 de novembro de 2000, não diretamente para esta tese.

⁷⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO. M. A. *Op. cit.*, 1990, p.20.

⁷⁵ **Dulce Regina Beltrão** - Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 4 de outubro de 2000.



Foto 9 – Carlos Leite na sala de aulas do DCE (1948).
Acervo Arnaldo Alvarenga. Autor desconhecido.

Klauss Vianna sofria entre dores e explicações do tipo “porque tem”; sempre inconformado, ele comenta: “*nunca aceitei as coisas ditas dessa forma*”.⁷⁶ Procurou investigar e descobrir respostas possíveis, tentando romper com uma metodologia de ensino que lhe era insatisfatória, já que não conduzia a uma consciência dos fatos.

Ao final de um ano de estudos, torna-se assistente de Carlos Leite, integrando-se também ao Ballet de Minas Gerais. Com a experiência adquirida, começa a coreografar e a dançar suas criações com Maria Ângela Abras, em hotéis e cassinos do Circuito das Águas do Estado. Para aprimorar o trabalho, segue para São Paulo, onde estudou com Maria Olenewa (mestra de Carlos Leite) entre os anos de 1949 e parte de 1951⁷⁷; com ela, adquiriu “*não apenas técnica, mas também a necessidade de sobrevivência [...] e de reflexão*” que “*tem acompanhado a minha vida artística desde então*”,⁷⁸ ele afirma.

⁷⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO. M. A. *Op. cit.*, 1990, p.20.

⁷⁷ Klauss Vianna estuda aproximadamente 2 anos com Carlos Leite: de 1948-1949, e com Maria Olenewa pouco mais dois anos, entre 1949-1951; segundo Ruy Vianna, em 1951 Klauss está de volta a Belo Horizonte, devido à morte de sua mãe.

⁷⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO. M. A. *Op. cit.*, 1990, p.23.



DEPARTAMENTO MUNICIPAL DE CULTURA
ESCOLA DE BAILADOS

ANO: 1950

NOME: KLAUSS RIBEIRO VIANNA
FILIAÇÃO: JOÃO RIBEIRO VIANNA E ERNA MARIA VIANNA
NACIONALIDADE: BRASILEIRO ESTADO CIVIL: SOLTEIRO
IDADE: 21 anos DATA DO NASCIMENTO: 12-8-1928
PROFISSÃO: ESTUDANTE
ENDEREÇO: RUA MAJOR DIOGO 54 FONE:

Foto 10 - Registro de Klaus Vianna na Escola de Bailados (1950). Acervo Angel Vianna

Foi nesse período em São Paulo que Klaus trabalhou como garçom, para se sustentar. Aproximou-se mais do lado prático da dança, especialmente do repertório clássico, pelas apresentações das quais participou, bem como da arte e do mundo. Também, de outro modo, esse seu interesse pelo lado prático da dança se definiria mais claramente com seu retorno a Belo Horizonte em 1951. É ele quem narra: “*Desde essa época descobri que a técnica clássica é algo muito real e que nada tem de etéreo: o misticismo do balé, se existe, está na sua corporificação*”.⁷⁹ Reconheceu, também nessa fase, que aprendia mais

⁷⁹ VIANNA, Klaus e CARVALHO. M. A. *Op. cit.*, 1990, p.23. Com relação a esse período vivido em São Paulo, ele conta a experiência de dançar com bailarinas estrangeiras, já em final de carreira, que eram convidadas a dançar no Brasil. Entre estas havia uma cuja perna, ao ser estendida ao lado numa posição acima de 90°, travava nessa posição e não descia. A bailarina, então, era retirada do palco, carregada como se tudo fizesse parte da cena, e, nos bastidores, a perna era forçada para sua posição normal; isso feito, ela retornava ao palco como se nada houvesse acontecido (Navas, 1992).

sobre dança com as artes plásticas, ao visitar museus e a observar articulações, músculos, corpos e seus apoios, um interesse que já aparecia em sua infância.

Descobri Rafael, Da Vinci, Modigliani e, lentamente, comecei a vislumbrar minha própria técnica. Observei, de início, a posição do dedo anular nas pinturas renascentistas e fiquei fascinado com a relação entre esses desenhos e a postura exigida para as mãos no balé: em ambos os casos, a certeza de que o movimento parte de dentro e não pode, jamais, ser apenas forma.⁸⁰[grifo do autor]

Ao que chama, na citação acima, de sua técnica, vejo como a organização possível da produção que ele efetivou mas evitou formalizar, temendo cristalizá-la.

O falecimento da mãe força-o a retornar a Belo Horizonte, em 1951. A Capital de Minas permite-lhe, no entanto, investir mais no lado prático da dança. A retomada de suas atividades no Ballet de Minas Gerais, como também, e principalmente, o seu trabalho coreográfico⁸¹, chamam a atenção de um periódico belo-horizontino. A crítica de suas criações “*Rondó Capriccioso*” e “*Ciranda*”, é premonitória:

Um bailarino que se impõe, um coreógrafo que vencerá [...] inteligente coreografia [...] coisa nossa, tem o cunho de nossa gente [...] torna-se patente o talento criador de Klauss Vianna. Sua coreografia excelente impõe-se-nos pela inovação, coisa tão rara no ballet.

Em outubro de 1952 ele escreve o primeiro ensaio, *Pela Criação de um “Ballet Brasileiro”*, no qual discute questões que há alguns anos aqueciam o debate sobre uma dança ‘genuinamente nacional’, principalmente no Rio de Janeiro, referência maior àquela época, e onde havia uma companhia de balé oficial desde os anos 30.⁸²

⁸⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO. M. A. *Op. cit.*, 1990, p.23.

⁸¹ Para informações mais detalhadas sobre os trabalhos coreográficos de Klauss Vianna em Belo Horizonte, cf. Alvarenga, Arnaldo Leite (2002), cap. III.

⁸² **O Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro**, criado em 1936. Até essa data as apresentações de dança, sejam com balés próprios ou acompanhando as temporadas líricas, era tarefa executada pelos alunos da Escola de Dança ligada ao Teatro Municipal e demais artistas contratados e/ou convidados. A escola foi oficialmente criada em 11 de abril de 1927. Fonte: SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Minc: FUNDACEN, 1989. pp. 258 e 269.



Foto 11 – Ensaio no Ballet Minas Gerais. Klaus Vianna e Vera Lúcia Coelho (1951).
Acervo Astrid Hermany. Autor: Augusto Cardoso

Em 1953 preparou-se para ingressar no Balé do IV Centenário⁸³, mas não realizou a audição. No ano seguinte, 1954, abriu a sua escola de balé, casando-se com Maria Ângela Abras em 29 de junho de 1955.

Em minha pesquisa para a dissertação de mestrado, Alvarenga (2002), menciona que em 1955, durante uma viagem de Carlos Leite à Europa, Klaus Vianna montou novos trabalhos para o Ballet de Minas Gerais, para homenagear o mestre quando este retornasse a Belo Horizonte. São eles: *Desfile de Modas*, *A Cobra Grande*, e a primeira versão de uma coreografia que marcou época na cidade – *O Caso do Vestido* –, qual dialoga com a poesia, inspirando-se no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade.

⁸³ **Balé do IV Centenário** – Criado para as comemorações dos 400 anos de São Paulo, o balé fez sua estreia oficial em 6 de novembro de 1954 no Ginásio do Pacaembu. A direção artística das coreografias coube ao convidado Aurélio Milloss, que também assumiu a condição de *maître de ballet*. A seleção dos bailarinos fez-se entre aqueles que frequentavam as escolas paulistas, bem como pessoas vindas de outros estados. No repertório, maioria de trabalhos de Aurélio Milloss e ainda algumas obras originais. Sua existência foi curta, devido a questões de natureza política e organização deficiente de metas pelo poder público; não realizou mais do que quatro curtas temporadas. Em março de 1956, ele já não existia.



Foto 12 – Casamento de Klauss e Angel (1955). Acervo Angel Vianna.
Autor desconhecido.

Nessa versão, a dança desenvolvia-se ao som de música original composta pelo maestro J. Torres, com cenários de Vicente de Abreu. Foi quando, pela primeira vez, segundo a jornalista Amélia Carmem Machado, houve “*a associação de músico, cenógrafo, coreógrafo, cenarista e bailarinos genuinamente mineiros, tendo ainda a fonte de inspiração num poeta mineiro de Itabira*”.⁸⁴ O evento foi noticiado com destaque pelo jornal Diário de Minas, que estampava em página inteira os títulos: “**Pela primeira vez, em Belo Horizonte, um espetáculo de “ballet” com coreografia moderna**”; “**Arrojada iniciativa de um grupo de jovens idealistas**”; “**Reação contra a falta de originalidade e contra um panorama desolador, Minas segue o exemplo de São Paulo**”.⁸⁵

Por essa época, tornam-se cada vez mais evidentes as relações que Klauss Vianna vai construindo com o movimento modernista da ‘Semana de 22’, cujas ideias são fontes de inspiração para suas criações coreográficas, seja pelos temas tratados, ou seja como estímulo na busca de um ‘ballet’ genuinamente nacional; haja vista que mesmo processo antropofágico a que se submete a vanguarda de 22 poderia refletir-se também na técnica do

⁸⁴ MACHADO, Amélia Carmem. Jornal Diário de Minas, Belo Horizonte, 16/01/55.

⁸⁵ MACHADO, Amélia Carmem. Jornal Diário de Minas, Belo Horizonte, 16/01/55.

'ballet', abrindo as portas para o que ele irá chamar de um "Ballet Brasileiro", para corpos de brasileiros e com temática nacional. Retomarei esse tema no terceiro capítulo.

Ângela de Castro Gomes (1999) escreve que as cidades, com suas características histórico-sociais, tornam-se como que propiciadoras de condições que delineiam um ambiente cultural em que se comunicam seus habitantes, sejam eles pessoas comuns ou constituam uma elite intelectual e política. Nesse modo de entender, a cidade de Belo Horizonte, como a Capital de Minas, em meados dos anos 50 vivenciou um momento especialmente rico em termos culturais, que ficou conhecido como a época da *Geração Complemento*, quando aqui circulam pessoas por lugares que adquirem significados na cena cultural da cidade. Surgem, então, duas publicações importantes, a *Revista Complemento*, que dá nome à geração, e a *Revista de Cinema*, uma referência nacional. Trata-se de um movimento que instaura um certo "clima" de renovação na Capital mineira, impulsionando de modo individual ou coletivamente as artes até meados dos anos 60.

É na segunda metade da década de 50, mais precisamente em fevereiro de 1956, que começa a circular a revista literária *Complemento*, "a revista da nova geração", que embora com possibilidades limitadas, procurava englobar várias expressões artísticas, abrangendo poesia, canto, ensaios, notas críticas, cinema, teatro, música e artes plásticas. Fundada por Silviano Santiago, Theotônio dos Santos, Maurício Gomes Leite, Heitor Martins, João Marschner, Ivan Ângelo, Ezequiel Neves e outros, ela substituiu as duas publicações anteriores: *Edifício* e *Vocação*. Para Machado (1988), a expressão "*Geração Complemento*", deriva-se da revista e

[...] designa todos os intelectuais e artistas que militavam em Belo Horizonte na época. O guru do grupo era Jacques do Prado Brandão. Os jovens aspirantes à fama eram como passarinhos que vinham comer alpiste na sua mão, sempre estendida.⁸⁶

É ainda Machado, na época integrante do Ballet Klauss Vianna, que diz:

[...] foi o renascimento em Minas de tudo o que se referia às artes. Foi uma geração totalmente de vanguarda, na literatura, na dança, no teatro e nas artes plásticas. Era um grupo muito interligado, que discutia, que opinava e realizava em conjunto várias atividades, salientando todo o potencial intelectual e artístico mineiro.⁸⁷

⁸⁶ MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. **A Filha da Paciência; na época da Geração Complemento**. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001, p. 133.

⁸⁷ Jornal Estado de Minas, domingo, 10 de julho de 1988.



Foto 13 – Estudo de Angel Vianna para o figuro do *Balé Cobre Grande*. Acervo Angel Vianna.



Foto 14 – *Cobra Grande*, Teatro Francisco Nunes (1955). Acervo Angel Vianna. Autor desconhecido.

Também o jornalista Geraldo Magalhães, lembrando-se do período, comenta sobre sua fase mais tardia,

[...] antes que fosse decretado que “o sonho acabou”. Falávamos, discutíamos, projetávamos, mas, sobretudo, sonhávamos [...] Era uma brigada que atacava em todas as áreas [...] a grande fase do CEC⁸⁸ e da crítica mineira – e a literatura. Os jornais, muitos e competitivos, ali em cima, davam notícia de tudo, calçando, respaldando o esforço criativo dos integrantes da brigada [...] marcos da época foram a “Revista de Cinema”, o Madrigal Renascentista, a revista “Complemento”, o Teatro Experimental, as Temporadas Líricas do Teatro Francisco Nunes, o Ballet Anna Pavlova.⁸⁹

Esse momento cultural belo-horizontino expressa as circunstâncias sociais e políticas por que passava o Brasil, quando forças múltiplas, partindo de setores diversos da sociedade brasileira, congregavam intenções comuns quanto a uma visão considerada progressista para o País: eram os anos JK. Foi um tempo em que o Brasil estava irreconhecivelmente inteligente, diz Heloisa Hollanda (1999), com uma política externa independente, reformas estruturais, libertação nacional, combate ao imperialismo e ao latifúndio.

[...] um novo vocabulário – inegavelmente avançado para uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pelo fantasma da imaturidade de seu povo – ganhava a cena, expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira.⁹⁰

Respirava-se um ar de esperança e de liberdade, uma renovação, o despontar da construção possível de um Brasil que viesse a caminhar com as próprias pernas, enquanto, entre um gole e outro, os integrantes da “geração complemento” desfrutavam, com inteligência, prazeres poeticamente mundanos no restaurante Alpino, na Av. Amazonas. Ali a criatividade moderna e a beleza tomavam forma e se podia sorver um drink “paradoxalmente ‘engajado’, o Cuba-Libre, mistura da forte latinidade do Run com a doce e imperialista Coca-Cola”.⁹¹

⁸⁸ CEC – Centro de Estudos Cinematográficos.

⁸⁹ Jornal Estado de Minas, domingo, 10 de julho de 1988.

⁹⁰ HOLLANDA apud SCHWARZ. **Cultura e Participação nos Anos 60**. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, Coleção Tudo é História nº 41. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.8.

⁹¹ ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. Dissertação, Faculdade de Educação. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.74.



Foto 15 – *Geração Complemento*: da esquerda para a direita, Theotônio dos Santos Junior, Maurício Gomes Leite, Silviano Santiago, Ary Xavier, Ezequiel Neves, Pierre Santos, Heitor Martins. Acervo Silviano Santiago.

Com muita conversa e reflexão, uma vez que as possibilidades de diversão eram poucas, dentro do que a cidade oferecia as pessoas iam-se informando, trocando idéias, comprando e trocando entre si os livros comprados – porque a “grana” era curta – e autodidatadamente se formando, pois, como afirma o anatomista, ator e diretor teatral J. Dângelo⁹², não havia escola para nada; as pessoas aprendiam lendo, conversando, discutindo e absorvendo tudo que acontecia em Belo Horizonte.

Belo Horizonte nessa época devia ter uns 400 mil habitantes, então não havia essa dispersão. [...] as pessoas que trabalhavam na área de cultura, ou se eram interessadas na área de cultura e teatro, estavam sempre em contato permanente porque não tinha muito lugar prá ir. Então, alguns pontos eram os lugares onde você encontrava todo mundo. Quem estava em jornal, estava junto com gente que gostava de teatro, com quem mexia com cinema, quem gostava de música, quem gostava de artes plásticas; estava tudo junto ali, entendeu? Sempre num convívio muito grande esse pessoal! Era tudo muito ligado. E todo mundo sequeioso de fazer alguma coisa – não é? – porque nós sentíamos que tinha esse vazio.⁹³

É ainda J. Dângelo⁹⁴ que comenta a respeito das publicações estrangeiras, que chegavam por assinaturas. Eram verdadeiras relíquias, a que poucos tinham acesso, e

⁹² Jornal Estado de Minas, domingo, 10 de julho de 1988.

⁹³ Jornal Estado de Minas, domingo, 10 de julho de 1988.

⁹⁴ Jornal Estado de Minas, domingo, 10 de julho de 1988.

colocavam os leitores em contato com o que acontecia além das montanhas e dos belos horizontes. Sentidos e desejos eram aguçados, atiçando o sangue jovem com um fervilhar de idéias e ímpetos de realização. E assim, no aconchego ruminante das Minas Gerais, reforçava-se um espírito transformador que precisava encontrar vazão expressiva, tanto maior era a precariedade dos meios disponíveis para tal, gerando um movimento de caráter coletivo oriundo de uma multiplicidade de linguagens. Nesse contexto, a revista *Complemento* tornou-se, então, um lugar especial de encontros e possibilidades que dão a esse movimento significados que todos compartilham. Em pesquisa anterior (Alvarenga, (2002)), mostrei que nesse ambiente a dança de Klauss Vianna teve lugar de destaque, pois, tendo-se formado

[...] sob influência da cultura européia, então, reinante no balé, seguirá posteriormente um percurso semelhante ao dos modernistas de 22, que, após a “Semana”, beberão em fontes do passado nacional por intermédio dos ricos mananciais da cultura regional, num modernismo que, paradoxalmente, procura aliar passado e presente, recuperando, naquele, referenciais locais, mas potencialmente propícios ao estímulo para criações originais e à mensagem universal. Klauss, sem abandonar a base da dança clássica européia [...] procura utilizá-la levando em conta sua sensibilidade brasileira, impregnada pela cultura local de Minas, sua literatura, seus artistas plásticos, seus músicos, enfim, tomando como base fatos colhidos numa geração de artistas que se firmavam sob mútuas influências de áreas distintas, mas que se irmanavam no ideal de uma criação preta de elementos locais, favorecedores de uma expressividade individual. O efeito da “*Geração Complemento*” sobre os processos por que passou a construção da dança moderna em Belo Horizonte tem seu início no ballet moderno de Klauss Vianna.⁹⁵

Em 1958 nasce seu filho Rainer, ano também da criação do Ballet Klauss Vianna (BKV), no qual reúne um corpo de bailarinos e concentra suas pesquisas tanto técnico-pedagógicas como coreográficas. É possível, agora, experienciar processos que teoricamente já vinha elaborando há alguns anos, desde a aproximação com a dança. Com os alunos iniciantes de sua escola, e com outros mais avançados, provenientes do Ballet de Minas Gerais, compõe o seu núcleo de bailarinos, e agora com a esposa, a bailarina Angel Vianna, abrem as portas para a prática do ballet moderno em Belo Horizonte. São desse período (1958–1962), o maior número de trabalhos coreográficos de sua carreira específicos para corpos especializados em dança, como “*Cobra Grande*”, “*A Neblina de Ouro*” (posteriormente denominada “*Solidão*”), “*O Caso do Vestido*”, “*Composição*”, “*A*

⁹⁵ ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e a Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. Dissertação de mestrado FAE – UFMG. Belo Horizonte, 2002, p.127.

Face Lívida”, “Jazz”, “Arabela, a Donzela e o Mito”, “O Amanuense Belmiro”, “Suíte de Danças Antigas” e “Marília de Dirceu”. Concebidos para bailarinos, considero-os como os mais significativos de sua obra nessa categoria, pois a sua dedicação ao teatro leva-o a trabalhar cenicamente a coreografia basicamente com atores, só retomando a criação própria para intérpretes-bailarinos em 1987 em São Paulo, no espetáculo “Dã-dá Corpo”, em coautoria dos seus intérpretes.



Foto 16 – *Caso do Vestido*, bailarinas Angel Vianna (de pé) e Marilene Martins, em baixo (1959) . Acervo Angel Vianna.
Autor: Iannini.

Nas coreografias produzidas em Belo Horizonte, as características inovadoras e modernas de Klauss Vianna revelam a sua tentativa de levar a efeito uma dança genuinamente nacional, projeto que já iniciara em sala de aula. Havia uma intenção unificadora no tocante á técnica, visando “limpar” os excessos de estilo trazidos por vários professores estrangeiros que formavam os bailarinos brasileiros. Ele diz:

Rio de Janeiro, 10 de junho de 1959.

Prezado Klaus Vianna:

Eu gostaria muito de assistir à apresentação do "Caso do Vestido" na adaptação coreográfica de sua autoria. Infelizmente, não poderei ausentar-me do Rio nestas próximas semanas. Ficarei pois, de longe, acompanhando com simpatia o seu trabalho e desejando para ele toda a compreensão e estímulo do público.

De bom grado autorizo a adaptação do poema e sua apresentação em espetáculo de beneficência, como solicita em sua carta.

Cordialmente, todo o apreço de

Carlos Drummond de Andrade

Rua Joaquim Nabuco, 81.

Foto 17 – Mensagem de Carlos Drummond de Andrade para a estreia da coreografia *Caso do Vestido* (1959).
Acervo Angel Vianna.

Os mestres de dança estrangeiros que aqui se radicaram e ensinaram, trouxeram, cada um, o estilo de sua escola. Os alunos, nossos bailarinos, herdaram de cada um dos mestres que freqüentaram, os defeitos, os cacoetes, as qualidades. Temos ótimos elementos dentro de uma grande variedades de escolas. Mas, por isso mesmo, falta-nos expressão própria, falta um sentido à nossa dança.⁹⁶

Já em meados de 1959, o BKV faz excursão a Vitória (ES), participando da Campanha do Milhão em benefício do Hospital Infantil daquela cidade. Foi uma realização da Primeira-Dama do Estado, Maria Queirós Lindemberg, no Clube Cauê de Vitória, em palco armado sobre uma piscina, e também no Teatro Carlos Gomes, nos dias 31 de julho e 1 de agosto, respectivamente. **“Minas, que já manda minério para o Espírito Santo, mandou também balé: êxito”** é o título da reportagem de Silviano Santiago para o Diário da Tarde, de Belo Horizonte, na qual felicita o BKV pelo sucesso do seu trabalho. Ainda no mesmo ano, seguem-se outras apresentações, agora em Belo Horizonte, pelo Lion’s Clube no Teatro do Instituto de Educação, em benefício do Museu de Arte da Pampulha, que passava por reformas⁹⁷; no Country Clube⁹⁸, na coroação da Rainha da Primavera e nas cidades de Ouro Preto, festa da escolha da “Glamour Girl”, e em Ponte Nova, na coroação da rainha da Sociedade Esportiva Primeiro de Maio.⁹⁹

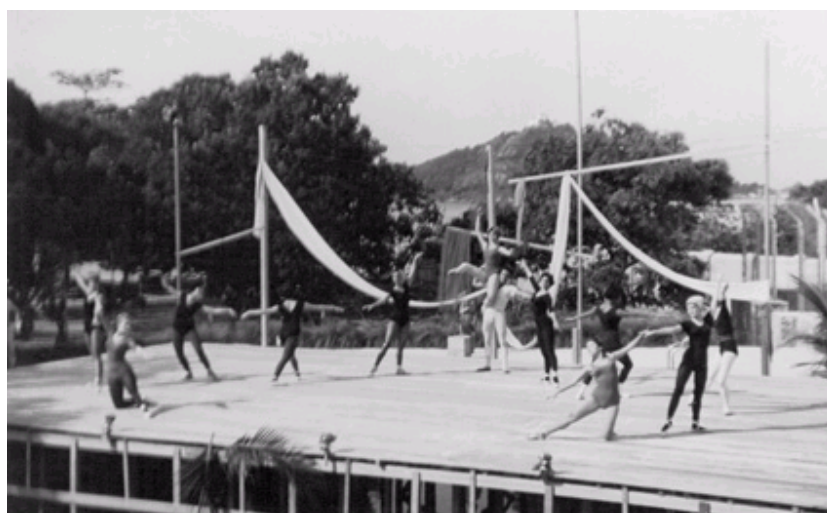


Foto 15 – Apresentação do BKV em Vitória (1959). Acervo Angel Vianna. Autor desconhecido.

⁹⁶ CÉSAR, Antônio. Belo Horizonte: jornal Última Hora, 1960.

⁹⁷ Nessa apresentação foi empossada a diretoria do B.K.V., registrada como Sociedade Klauss Vianna, assim distribuída: “Presidente – Carlos Denis Machado; secretário – Ivã Ângelo; diretor artístico – Klauss Vianna; conselho administrativo – Ana Marina Viana, Anita Uxa, Hélio Vaz de Melo, Oscar Hermany, Gilson de Paula, Jacques do Prado Brandão e Júlio Pudles”.

⁹⁸ MARINA, Ana. Diário da Tarde. Belo Horizonte, s/d.

⁹⁹ Diário da Tarde. Belo Horizonte, s/d.

Essas experiências contribuíram para o que denomino de *experiência educativa* de Klaus Vianna, uma vez que possibilitaram vários experimentos criativos na busca de uma originalidade de temas ou de uma movimentação que expressasse melhor questionamentos estéticos com o fim de se chegar a um balé nacional, algo mais próximo de questões ligadas à cultura brasileira. Klaus Vianna acreditou na força do ‘local’ para que sua mensagem atingisse o universal.



Foto 18 – Cerimônia de oficialização do Ballet Klaus Vianna (1959).
Autor desconhecido.

O ano seguinte, 1960, é marcado pela intensificação dos trabalhos do BKV. Para as apresentações do festival anual da escola, que ocorre entre os dias 11 e 13 de setembro, foi convidado o primeiro-bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Denis Gray, que monta a coreografia “*Delírio*” e atua no solo “*A Dança da Fita*”, do balé “*A Papoula Vermelha*”.¹⁰⁰ Sobre a coreografia de Gray, a bailarina Lúcia Helena Monteiro¹⁰¹ diz “*que não deu certo*”, e que ela, no palco, ria sem controle dos absurdos dançados. Também o maestro Luis Gonzaga Aguiar contrastou o trabalho realizado pelos artistas locais na

¹⁰⁰ O Diário. Belo Horizonte, 14 de agosto de 1960.

¹⁰¹ **Lúcia Helena Monteiro Machado** - entrevista ao autor. Belo Horizonte, 14/08/2006.

criação da iluminação, dos figurinos, desenhos, com o que veio de fora, que, “... *por ironia, foi uma lástima*”, ele afirma.¹⁰²

Em outubro, durante Semana de Arte promovida pelas Amigas da Cultura¹⁰³, em incentivo a grupos amadores da Capital, diz a Sra. Anita Uxa, presidente da Sociedade:

Promovendo a “Semana de Artes”, as Amigas da Cultura visam a prestigiar todos aqueles elementos jovens que, muitas vezes colocados no anonimato, contribuem para ativar o movimento artístico belo-horizontino, numa tentativa de projeção desses grupos idealistas, que merecem e devem ser incentivados. É preciso que a cidade tome conhecimento da existência de seus artistas amadores autênticos para tirar, dessas fileiras de gente capaz, os seus artistas profissionais¹⁰⁴.



Foto 19 – As Amigas da Cultura e os elementos do BKV.
Autor desconhecido

¹⁰² AGUIAR, Luis Gonzaga de. “*Ballet Klauss Vianna*”. Belo Horizonte, periódico não identificado, s/d.

¹⁰³ **Amigas da Cultura** - Associação de senhoras da sociedade belo-horizontina empenhadas em apoiar as artes e aos que nela militam, promovendo suas atividades sob a forma de apoios diversos.

¹⁰⁴ Estado de Minas. “*Semana de Arte: incentivo aos grupos amadores da Capital*”. Belo Horizonte, terça-feira, 18/10/1960.

Eventos como esse propiciavam um ambiente favorável para a circulação de ideias que motivavam não somente a sua continuidade, mas também novas iniciativas que aqueciam o movimento cultural de Belo Horizonte, servindo de estímulo à criação, pois nessas ocasiões reuniam-se artistas plásticos, poetas, atores, músicos e o BKV, que na Semana de Arte se exibiu no Museu da Arte da Pampulha. No programa, dentre outras, a coreografia “*A Face Lívida*”, com acompanhamento de vocalise do soprano Maria Lúcia Godoy, do Coral Madrigal Renascentista. Klauss disse ser essa “... a primeira vez que se faz isso em Balé”.¹⁰⁵

Em outubro de 1960 o BKV vai ao Rio de Janeiro, onde se apresenta no Teatro da Maison de France nos dias 29 e 30, sendo referenciado na imprensa carioca como grupo de “*pesquisa coreográfica moderna*” e “*vanguardista*”, cujo objetivo seria renovar o balé brasileiro. Escrevendo para o jornal Última Hora, em coluna sobre teatro, o jornalista Paulo Francis também anuncia o BKV como um “*trabalho de vanguarda*”; ele aponta características não só pelo que ouvia falar no meio artístico e entre o público, mas também se baseia em informações que já circulavam sobre Klauss Vianna desde a publicação do ensaio “*Pela Criação de um Ballet Brasileiro*”, que prenunciava algo diferente a caminho; Francis reconheceu o fato de Klauss ter-se preocupado em estudar sobre aquilo que pretendia efetivar na prática, ou seja, em saber sobre o comportamento do homem brasileiro em sua ambiência, fonte de inspiração para suas criações:

Estréia hoje, na Maison de France, o Balé Klauss Vianna, grupo de vanguarda de Belo Horizonte [...] O Balé Klauss Vianna propõe-se recriar o balé moderno brasileiro, que não existe. O que é uma imitação cômica da tradição russa, que levou o Pierre Bertin a escrever algumas páginas mortais, mas duradouras em humor destrutivo, no seu livro sobre o Brasil. Klauss Vianna pretende ter estudado o comportamento do homem brasileiro, sua ambiência, etc. Daí o crédito de confiança que se pode abrir a esse balé¹⁰⁶.

Tal referência de vanguardismo, partindo tanto da imprensa paulista, como carioca, apenas explicita o fato de que, embora já contando com um bom desenvolvimento da dança teatral no eixo Rio-São Paulo – e, diga-se, em fase bem anterior à de Belo Horizonte –, as duas cidades ainda tinham o balé como uma forte referência, mesmo com tentativas de

¹⁰⁵ Estado de Minas. “*Ballet Klauss Vianna apresentará quatro números na Semana de Artes*”. Belo Horizonte, sexta feira, 21/10/1960.

¹⁰⁶ FRANCIS, Paulo. “*Dança Moderna*”. Rio de Janeiro, jornal Última Hora, 29/10/1960.

modernização, como será visto à frente. Porém, efetivamente nada que se comparasse, naquele momento, ao trabalho realizado em Minas pelo BKV.

Já o *Correio da Manhã*¹⁰⁷, na matéria “*O Ballet Klauss Vianna na Maison de France: hoje*”, também considera que o BKV ultrapassa as heranças do balé tradicional, num esforço de criação de uma dança mais próxima de um bailado brasileiro:

O Ballet Klauss Vianna é uma jovem agremiação dedicada à dança. Apresentou-se por primeira vez em Belo Horizonte, em 1959, obtendo então um expressivo êxito junto ao público e à crítica. De então para cá, viajou pelo interior do Estado de Minas Gerais e para Vitória, adquirindo a maturidade que o faria realizar sua segunda apresentação na capital mineira, desta vez com um programa todo devotado à pesquisa da coreografia moderna.

Ao contrário das agremiações congêneres, o Ballet Klauss Vianna não tenta conservar a herança clássica. Bem ao contrário, dirige seus trabalhos para a tentativa de criação de um bailado verdadeiramente brasileiro.

A colunista Ana Marina, enviada especial para cobrir a viagem, assim comenta, em pequena nota: “... foram satisfatórios os resultados obtidos nas exhibições do “ballet”, que deu três espetáculos perante um razoável público.”¹⁰⁸ Por outro lado, João Marschner¹⁰⁹, escrevendo para o jornal Estado de Minas, apresenta outro olhar:

As apresentações de Klauss Vianna no Rio de Janeiro não tiveram a repercussão esperada. A noite de estréia foi marcada por um natural nervosismo, que impressionou mal a pequena platéia presente. Houve também um desinteresse generalizado de parte daqueles que, no Rio, se dedicam à arte de Terpsícore.

Após o Rio de Janeiro, cuja imprensa não se manifestou em relação às performances, segue-se a apresentação em São Paulo, onde o BKV estreia no Teatro da Cultura Artística em 8 de novembro, e se apresenta também na TV Excelsior, lá recebendo o prêmio de Melhores da Semana, na categoria bailado na televisão. Assim se referiu um crítico¹¹⁰ do jornal O Estado de São Paulo, ao espetáculo visto: “*Renovação em Minas [...] esse “ballet” descritivo moderno, comprovou, desde o início, a honestidade profissional do*

¹⁰⁷ *Correio da Manhã*. “*O Ballet Klauss Vianna na Maison de France: hoje*”. Rio de Janeiro, 29/10/1960.

¹⁰⁸ MARINA, Ana. Belo Horizonte, periódico não identificado.

¹⁰⁹ MARSCHNER, João. “*Pequeno Giro*”. Belo Horizonte, quinta-feira, 10 de novembro de 1960.

¹¹⁰ Crítica do jornal O Estado de São Paulo, 9/11/1960.

grupo de jovens bailarinos que nos visita”; atento à qualidade dos movimentos usados por Klauss, originados de pesquisa sobre cada personagem, ou seja, a busca do que ele propunha como “*movimento-idéia*”¹¹¹, destaca a “*...originalidade de tronco e braços [...] plenamente atingida*”, e sua clara distinção como expressão moderna, afastando-se da movimentação clássica “*com soluções originais que fogem inteiramente ao ballet clássico, e alcançam um alto nível estético*”.



Foto 20 – Estudo de Wilma Martins para o figuro de *Jazz* (1960).
Acervo Angel Vianna

No retorno à capital mineira, Klauss Vianna fez um balanço das viagens ao Rio e a São Paulo, em depoimento a João Marschner para o jornal Estado de Minas em 11 de novembro de 1960:

Foi emocionante a apresentação em São Paulo. O Rio nos havia deprimido. O desinteresse: ninguém assistiu nossos espetáculos. Cheguei em São Paulo disposto a cumprir o contrato da melhor forma possível, para depois desistir [...] acabar com esse corpo de baile [...] Já a pré-estréia no programa de televisão [...] foi auspiciosa. Terminado o único número que então apresentamos – “O Caso do Vestido” - fui procurado por professores, bailarinos, atores que desejavam um contato, trocar idéias. Terça-feira no grande auditório da Cultura Artística. medo de que ninguém viesse [...] lá estavam 500 pessoas, no início. Na segunda parte, aumentou mais ainda a assistência. Os atores de diversas companhia teatrais, os diretores: terminando seu trabalho, vinham assistir o nosso. Já, desde o primeiro número - outra vez "O Caso do Vestido" - houve reação muito favorável. Cinco cortinas saudaram os bailarinos. Entre um e outro número os críticos vinham ao palco a fim de se informar sobre quem era esta ou

¹¹¹ **Movimento-idéia:** “O que quero conseguir é o que chamo de “**movimento-idéia**”, isto é, um ballet cuja construção e realização se faça a partir de uma concepção fundamental e criadora. Não basta a técnica ou o virtuosismo como solução. É preciso preencher este movimento de uma idéia criadora”. Entrevista de Klauss Vianna ao jornalista Frederico de Moraes em 13/04/58 no jornal O Diário – Belo Horizonte. Essa noção será mais longamente trabalhada no terceiro capítulo.

aquela bailarina, quantos anos tinha de estudo, há quanto dançava aquela coreografia. Terminando o espetáculo praticamente toda a assistência veio ao palco nos cumprimentar [...]. cenas emocionantes: uma lourinha querendo vir fazer aulas comigo, em Belo Horizonte; uma professora de dança famosa, marcando encontro para uma longa conversa sobre o espetáculo Quis dar uma gratificação para os funcionários do teatro [...] o chefe se recusou taxativamente [...] "É um prazer colaborar com uma coisa assim tão boa"- disse [...] Saímos, fomos seguidos por muitos, gente interessada e desejosa de aumentar o conhecimento, de estreitar a nova amizade. Também ganhamos um prêmio: a melhor coreografia da semana na TV paulista. E propostas para outros programas, para excursões pelo interior do estado. Volto a Belo Horizonte mais animado que nunca. Valeu o trabalho e a partir de agora tenho certeza de que sua tendência é a melhoria, aprendemos muito com a excursão, tivemos experiência da platéia estranha, do sucesso e do desaponto; mais que nunca formamos um conjunto capaz de progredir.¹¹²

Em 23 de novembro de 1960, 12 dias depois desse depoimento, o jornalista João Marschner publica a seguinte nota:

E já que estamos falando do Ballet Klauss Vianna, informamos que o mesmo foi, temporariamente, dissolvido. Passará ele por uma reestruturação radical, libertando-se inteiramente do curso de dança ministrado pelo Prof. Klauss Vianna. Em janeiro de 1961, seu mentor artístico fará uma série de exames com os candidatos interessados em sua inscrição no grupo. Não serão apenas os alunos de Klauss Vianna seus integrantes, podendo inscrever-se aos exames de seleção quaisquer candidatos interessados numa prática mais permanente da dança. Se bem que seus elementos nada recebam, têm a compensação das aulas no novo espaço ministradas graciosamente, bem como a oportunidade da apresentação pública.¹¹³

Toda essa movimentação do BKV no ano de 1960 qualifica-o para o recebimento do prêmio dos Diários e Emissoras Associados concedido às "Personalidades do Ano", numa festa que teve como convidado de honra Juscelino Kubitschek de Oliveira, então Presidente da República.

Em 1961, na *I Jornada Popular de Arte*, organizada pela União Estadual dos Estudantes, sob o patrocínio da Prefeitura Municipal, o BKV é destaque no evento, apresentando a sua dança em dez bairros da periferia de Belo Horizonte. Mas foi o ano de 1962 que marcou definitivamente a trajetória pessoal e artística de Klauss Vianna, possibilitando-lhe uma mudança radical. Entre 5 e 10 de setembro de 1962, ele participou, em Curitiba, do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, no programa das comemorações

¹¹² MARSCHNER, João: "*Vida Artística: Klauss depoimento*". Belo Horizonte: Estado de Minas, 11 de novembro de 1960.

¹¹³ MARSCHNER, João. "*Ecos*". Estado de Minas: Belo Horizonte, 23 de novembro de 1960.

do Cinquentenário da Universidade do Paraná. O evento foi uma iniciativa do então secretário-geral do Conselho Nacional de Cultura, Paschoal Carlos Magno; teve o patrocínio do Conselho Nacional de Cultura, da Universidade Federal do Paraná e da Secretaria da Educação e Cultura do Estado do Paraná. Foram convidados de honra estas personalidades de renome internacional na dança: Maria Olenewa, William Dollar e Vaslav Veltchek.

Estiveram no evento 25 escolas de sete estados brasileiros: Bahia, Guanabara, Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do sul, São Paulo e Paraná. Em 7 de setembro, na Sociedade Thalia, a *Escola de Dança Klauss Vianna* apresenta aula pública do curso infanto-juvenil, com seis alunas.¹¹⁴ Diante de uma plateia onde estavam as grandes mestras e mestres estrangeiros que formaram a primeira geração de bailarinos brasileiros, a aula causa uma grande e dupla impressão: uma positiva, pelas inovações propostas, e outra, negativa, também por esse mesmo motivo. Conta Angel Vianna¹¹⁵ que Klauss estava ansioso e inseguro, pois nunca estivera em situação semelhante. É assim que ela se refere a essa aula:

O Klauss vai dar a aula e sabe o que aconteceu? ele falou [...] "Não vou não, porque eu tô muito nervoso. Olha quanta gente tem aí: Tatiana Leskova, Bertha Rosanova e não sei o que mais". Eu falei: - "E daí, você é Klauss Vianna". Ele falou assim: - "Dá minha aula, Angel?" Eu falei: - "Eu não dou não [...] Eles te convidaram, foram no Ballet Klauss Vianna e você vai dar a aula". E aí ele falou: - "Aí, me dá um calmante?" Eu falei: - "Calmante, Klauss? Bem, deve ter alguma coisa..." Aí pus uns pingos lá de alguma coisa e dei pra ele, que acabou entrando. Eu levava a criançada [...] eram as alunas que só trabalharam com ele, desde os sete, oito anos até 14. Era lindíssimo! Quando anunciaram Ballet Klauss Vianna [...] vou com as crianças para a barra, todas arrumadinhas, como manda o figurino do balé clássico [...] Idem a Susy Botelho com a música. O Klauss entrou aos trancos e barrancos, já encontrou as meninas na barra [...] eu pus assim de propósito, desde a pequeninha até a mais alta, sabe?

Mas quando eu entrei pra levar as crianças, a Bertha Rosanova levantou, e ninguém sabia quem eu era [...] e disse assim: - "Mais um balezinho do interior eu não vou agüentar!" E levantou pra ir embora. Quando ela viu aquelas meninas todas uniformizadas e com os lencinhos coloridos como era da época [...] era um contraste ele dar aula de balé e a coreografia ser totalmente contemporânea, aquilo fazia dois jogos importantes [...] Então ele chegou e falou o que queria [...] começou o desdobramento de coluna e ela [Bertha Rosanova] continuou em pé. Aí ele deu um aquecimento na barra e depois começou a própria aula de balé

¹¹⁴ As alunas que participaram dessa aula histórica foram: Nora Vaz de Mello, Maria Cecília Hermeto, Rosana Duarte Ziller, Vera Regina Andrade, Damares Antelmo, Walquiria Lúcia Bastos.

¹¹⁵ **Angel Vianna** – Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 5 de maio de 2001.

[...] a dona Bertha sentou. E iniciou um *battement tendu*¹¹⁶ e ela e todos começaram a aplaudir e não teve jeito de não aplaudir porque as meninas iam a 90°, 180°¹¹⁷ e tudo [...] Foi um negócio tão especial! [...] E o Klauss, foi realmente impressionante, pôs todo mundo fazendo a aula de balé na barra e no centro [...] todas faziam piruetas bem feitas.

Então ele terminou de dar aula e ela ficou o tempo inteiro. Veio Susy, pegou as meninas, sentou com elas em círculo e começou a trabalhar a parte musical. Foi trabalhando a parte sonora, os compassos e todas as sete sabiam exatamente o trabalho. Quando acabou, aplaudiram de pé [...] e perguntaram se era só para mostrar ou se era uma coisa de práxis das aulas. Aí eu e o Klauss falamos que não, que era do cotidiano, que todo dia acontecia a aula de dança e a aula de música, todo dia!

Aqui aparece Klauss Vianna e o seu modo de conduzir de uma aula de balé: a força da tradição e a ruptura em consonância com o “hoje” daqueles dias, uma forma surpreendente de fazer o que os ali presentes também faziam – cada qual segundo seus próprios aprendizados consagrados, e que, por sua vez, tinham formado pela técnica do balé, a primeira geração de bailarinos brasileiros desde os anos 20. O fazer de Vianna despontava aos olhos daqueles mestres e mestras como algo conhecido, mas desenvolvido de outro modo, por uma outra sensibilidade que se colocava e pedia passagem mineiramente tímida a princípio, mas reivindicando o seu lugar.

Outro fato marcante do encontro foi o BKV com a coreografia “*Marília de Dirceu*”. A plateia, composta em sua maioria por bailarinos participantes do evento, ficou perplexa com a simplicidade da movimentação, basicamente uma diagonal cruzando todo o palco, na qual uma santa barroca passava como numa procissão do interior mineiro e em torno dela evoluíam os amantes, Marília e Dirceu, num *pas de deux*¹¹⁸. Dançado por Angel Vianna, Ricardo Teixeira de Salles e Pompéia Pires, o número representou uma atitude contra o estilo tradicional do *pas de deux*. Rememorando esse dia, Ricardo Teixeira de Salles comentou:

O cenário foi feito pelo Augusto Degois... era um oratório. Abria-se a porta e a bailarina saía, meio Nossa Senhora, assim... querendo evocar a coisa de Minas, barroca, do interior de Minas [...] O balé fugia dessa coisa do *tuttu*¹¹⁹, da pontinha, do *pas de bourré*¹²⁰ Era uma concepção de movimento fora desses

¹¹⁶ *Battement tendu*: exercício para os membros inferiores, cuja tradução seria impulsão esticada do membro inferior, que consiste em esticar a perna nas três direções básicas: frente, lado e atrás, retornando à posição original.

¹¹⁷ Ângulos de elevação da perna em movimento em relação à perna de base.

¹¹⁸ Dança executada por um par de bailarinos.

¹¹⁹ *Tuttu*: figurino básico do balé clássico, cabendo variações segundo o estilo de dança. Ex: *tuttu bandeja* bem curto; *tuttu romântico*, abaixo do joelho.

¹²⁰ *Pas de bourré*: em tradução literal: passo de bourré (uma antiga forma musical que denomina também uma forma de dança).

1º ENCONTRO DE ESCOLAS DE DANÇA DO BRASIL



**CURITIBA
5 a 10
SETEMBRO**

PATROCÍNIO

Conselho Nacional de Cultura
Universidade do Paraná
Secretaria da Educação e
Cultura do Estado do Paraná

CINQUENTENÁRIO DA UNIVERSIDADE DO PARANÁ

1912

1962

Foto 21 – Cartaz do I Encontro de Escolas de Dança de Curitiba.
Acervo do autor.



Foto 22 – Alunas de Klauss Vianna presentes no I Encontro de Escolas de Curitiba. A partir da esquerda, Nora Vaz de Mello, Maria Cecília Hermeto, Rosana Duarte Ziller, Vera Regina Andrade, Damares Antelmo, Walquiria Lúcia Bastos (1961). Autor: Iannini

padrões clássicos; “balé branco”, não tinha nada de “balé branco”¹²¹. Inclusive muito pessoal, dele, Klauss! Era uma santa que surgia na frente de um sujeito, e esse sujeito se envolvia com ela; querendo criar... assim... uma visão do barroco mineiro.¹²²

A bailarina e coreógrafa Lia Robatto, também no evento, representando a Escola de Dança da UFBA, comentou sobre o misto de novidade e espanto causado pela criação de Klauss Vianna, vinda de uma cidade sem nenhuma tradição de dança moderna, e cujos intérpretes trabalhavam com a técnica clássica do balé. Ela relembra:

[...] Klauss foi uma grande surpresa porque não havia comunicação fácil, não se sabia nada de Minas e, de repente, surge um professor de balé clássico, com a mulher bailarina clássica, nas pontas e tal, fazendo uma coreografia moderníssima. Eu fiquei muito impressionada, aquilo me marcou tanto que, [...]

¹²¹ *Balé Branco*: convenção originária do século XIX, referindo-se à praxe dos balés românticos do período, que ambientavam um de seus atos num mundo mítico de seres sobrenaturais como sílfides, ondinas, elfos etc, dos contos de fadas.

¹²² **Ricardo Teixeira de Sales** - Entrevista ao autor, Belo Horizonte 22/05/2007.

alguns anos depois eu fiz uma coreografia e fiz uma citação desse trabalho dele. Mas ele vivendo numa Minas Gerais, com Ouro Preto, Sabará, Tiradentes, tudo aquilo; a influência do barroco mineiro ele transpôs para essa coreografia que eu vi e que eu tanto gostei. [...] Eu vou dizer o seguinte: a cena era uma imagem de roca. Imagens de roca são imagens de santos católicos das igrejas, que saem em procissão. Essas imagens são articuláveis, mas que não ficam mexendo; na hora de montar a procissão, eles botam lá as posições típicas que caracterizam cada santo. E daí ele fez uma bailarina; era Angel, dançando estática, quase como se fosse uma santa.



Foto 23 – Estudo para o figurino masculino do *pas de deux* *Marília e Dirceu* (1961).

[...] Naquele momento ainda tinha preconceito com o balé clássico e fiquei chocada e surpresa de ver como um homem, comprometido com o balé clássico, podia fazer uma coisa tão criativa, tão nova, porque ele tinha a frescura duma novidade, da originalidade dele. Era muito linda, sem influências, estava lá, Minas, isolada de tudo. Então não estava copiando o modelo de Nova York, porque, na época, Nova York e Argentina eram os parâmetros da dança moderna. A Europa ainda não estava entrando. Então era Marta Graham, José Limon – era avançadíssimo o José Limon – Cunningham, ainda mal se conhecia, e muita coisa da Argentina. Mas Minas, estava isolada.

Isso transitava um pouco por São Paulo, muito pouco pelo Rio, porque não aceitavam. Era uma cultura mais típica de São Paulo, mesmo assim, poucas informações. E esse foi o benefício dele, o fato de não estar contaminado por influências, de ter sido uma criação !

Claro que ele está contaminado com a cultura da sua época, a contemporaneidade que ele estava vivendo, mas não modelos que hoje grassam aí nos ‘modelitchos’ [...] Mas o Klauss tinha esse frescor da originalidade dele, e inserido na contemporaneidade da sua época. Foi lindo, em 62.¹²³



Foto 24 – Estudo de Wilma Martins para o figurino feminino de *Marília e Dirceu* (1961).
Acervo Angel Vianna.

O trabalho foi recebido com fortes vaias e calorosos aplausos, que deram uma evidência singular à pessoa e ao trabalho de Klauss Vianna, e à dança então produzida em Minas Gerais. No *Diário do Paraná*, um crítico, ainda atônito pelo que tinha visto, assim se refere à apresentação do BKV:

Não podemos perdoar ao Balé KV ter trazido um único número a Curitiba. Este grupo deve ser um dos mais sérios do Brasil pelo que demonstrou no *pas de deux* “*Marília de Dirceu*”, cujo belo início processual sugeria um desenvolvimento mais empolgante. Por isso exigiríamos outro número. A intenção de KV só é compreendida após um processo maior de reflexão que a

¹²³ **Lia Robatto:** entrevista a Ricardo Baretto. Projeto Klauss Vianna, Um Resgate Histórico. Salvador, 29 de agosto de 2007.

distância permitirá, no mínimo, entre um espetáculo e outro. Marília pegou-nos desprevenidos e somente após a sua conclusão é que o espectador pode entender que a síntese da procissão, numa só figura, viria corresponder a outra síntese do idílio. Recapitulando, no entanto, mentalmente o espetáculo, mesmo assim há algo de irrealizado nesta síntese das duas figuras às quais a procissão se relaciona como criação de atmosfera. A esta atmosfera, todavia, não se afinava a temperatura do público, que no início era a pior possível, na expectativa do trapezista e da domadora de leões.¹²⁴

Essa foi a última coreografia de vulto para o grupo e um ponto forte de sustentação da proposta do artista para a criação de um ballet brasileiro, cujas raízes partem do ambiente mineiro. O coreógrafo procurou mostrar como a dança moderna pode apresentar soluções diferentes para uma das formas de dança estabelecidas pela tradição do balé, – o *pas de deux* – que, para Klauss Vianna, são “*enfadonhos [...] acrobáticos [...] puro jogo de virtuosismo, tecnicismo. Procurei mostrar, em “Marília de Dirceu”, ele diz, um sentido de pureza e de depuração*”. Por fim, relacionando-o a pesquisas anteriores, conclui:

Com “*Marília de Dirceu*” penso ter-me libertado de certos entraves e atingido, mediante a simplicidade dos passos, a uma certa pureza, diria, mesmo, à estrutura básica fundamental, à mais pura forma acadêmica. E é a partir dessa estrutura que pretendo trabalhar daqui para frente, no sentido de criação de um ballet brasileiro.¹²⁵

O que diz Klauss Vianna ao final dessa citação concretiza-se, como veremos, porém de modo bem mais amplo do que foi proposto inicialmente, pois, com passar dos anos, sem abandonar o foco nacional, sua pesquisa dirige-se para uma busca universal de expressão de todo ser humano, o que ultrapassa fronteiras geopolíticas e culturais.

Como discuti em pesquisa anterior, Alvarenga (2002:151), o próprio Klauss Vianna refere-se aos anos iniciais de seu trabalho com o BKV como uma fase de “assimilação caótica” das influências locais, que agora em “*Marília*” se organizaram nessa “depuração”, filtradas e reconduzidas numa linguagem criativa, que passa a expressar um estilo cada vez mais próprio de sua subjetividade.

O modernismo mineiro de Klauss Vianna, com a sua proposta de um ballet brasileiro, mostra, finalmente, que não se trata de um modernismo radical e

¹²⁴ **Eduardo Virlmont** - Diário do Paraná. Curitiba, 14 de setembro de 1962.

¹²⁵ Entrevista concedida ao jornalista Frederico de Moraes, 24/11/1962.

destruidor do passado, pois que, apesar de romper com normas e praxes do estilo clássico, no qual o artista se formou, ele continua a fundamentar-se na técnica do balé para os seus vôos mais altos. Desenvolve uma base mais simplificada, porém imprime em cada obra o seu pensamento transformador e perspicaz de estudioso, sem os radicalismos comumente assumidos por nomes ligados aos movimentos de caráter modernista. Soube, com dedicada acuidade, usar o movimento modernista naquilo que lhe fosse conveniente, como apoio para um passo mais largo e seguro no desenvolvimento da linguagem da dança, indo ao encontro do aprimoramento técnico como suporte básico da expressão plena do corpo que dança treinado pelo balé, mas inspirado nas tendências da dança moderna.¹²⁶

O I Encontro de Escolas de Dança em Curitiba ficará como o *grand finale* do primeiro momento da vida profissional de Klauss Vianna – o clímax de seu período belo-horizontino. Em março de 1963, a família Vianna deixa Belo Horizonte, mudando-se para Salvador. Com a partida dos dois professores, Klauss e Angel, a escola é desfeita, e os seus alunos serão abrigados por Carlos Leite, primeiro professor dos dois, que recebeu a inscrição de todos os componentes do Ballet Klauss Vianna. Antes de mudar-se, Klauss fez uma visita a Carlos Leite com o seu grupo de alunos. Aqui, idas e vindas do viver a vida se entrecruzam, mesclando distintas formas do fazer e ensinar a dança, entrelaçando gerações: o mestre formador (Leite) e seu discípulo “rebelde” (Vianna), que leva ao antigo professor os discípulos sob sua orientação, os quais deverá deixar.

Klauss Vianna foi trabalhar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia a convite do diretor Rolf Gelewski¹²⁷, e de Lia Robatto. Se, por um lado, Belo Horizonte perdeu um artista importante, seu trabalho será difundido na dança e no teatro brasileiros nas suas passagens por Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, onde acumula *experiências* até o fim de sua vida. Klauss Vianna aprofunda suas idéias sobre o ensino de dança, a consciência corporal e a preparação do corpo para a cena, tanto para o profissional de arte cênica como para o leigo. Mas o seu trabalho no campo coreográfico específico para artistas de dança se restringirá de maneira considerável, destacando-se mais a sua atuação

¹²⁶ ALVARENGA, Arnaldo L. *op. cit.*, 2002, 151.

¹²⁷ **Rolf Gelewski** – Bailarino alemão natural de Berlim, nascido em 7 de abril de 1930. Estudou com Mary Wigman e Mariane Volgelsang, tornando-se solista e professor do Teatro Metropolitano de Berlim. Em 1960 vem trabalhar como diretor da escola de Dança de UFBA (BA), coreógrafo e Chefe de Departamento, lecionando até 1975. Introduziu a cadeira de Filosofia da dança no currículo do curso. Sob a influência da filosofia espiritualista de Sri Aurobindo, na pessoa da Mãe (Mira Alfassa), tem sua vida artística profundamente modificada. Fundou no Brasil, em Salvador, a comunidade A Casa, onde divulgou o pensamento de Aurobindo e textos da Mãe, além de materiais didáticos sobre autoconsciência e práticas corporais. Faleceu em 8 de janeiro de 1988.

nos trabalhos de Expressão e Preparação Corporal para o teatro, como também a sua atividade docente em escolas de dança, como veremos nos capítulos seguintes.

1.2 - Salvador

“...a Bahia me abriu as portas para o exterior”

Klauss Vianna, A Dança, p.31.

“VAI MESMO”

“Klauss Vianna vai mesmo para a Bahia. Parte amanhã com Angel para a boa terra, onde ensinará dança clássica na Escola de Dança da Universidade da Bahia. Mais um valor de Minas que é atraído para outros centros culturais. Permanecem os *medióces*”.¹²⁸

Assim anunciava Frederico Morais, no jornal Estado de Minas, a partida da família Vianna para Salvador.

Mas por que Belo Horizonte não interessava mais a Klauss Vianna? Por que a Bahia? Tal como em outros momentos da história da cidade, eles foram outros “retirantes da cultura”¹²⁹ a integrar a diáspora de artistas e intelectuais mineiros que deixavam a Capital em busca de melhores condições de trabalho. A um ano do Golpe Militar que alteraria drasticamente os rumos do país, a *Geração Complemento* via minguaem seus militantes no cenário cultural de Belo Horizonte. A dispersão iniciou-se no começo dos anos 60, com muitos buscando novos horizontes profissionais ou melhor qualificação fora de Minas, quando não, atendendo a convites para trabalho em razão da excelência de suas produções. Em matéria da Revista *3 Tempos*, lê-se:

Paralelo ao êxodo dos homens do campo, que descem de Minas para Rio e São Paulo, levando o pouco que têm e com a esperança de melhorar de vida, segue um outro fluxo de retirantes, também com a esperança de melhores dias, e

¹²⁸ Frederico Morais – **Vai mesmo**. Belo horizonte: Estado de Minas, Caderno de Arte, 7 de março de 1963.

¹²⁹ Artigo. Revista *3 Tempos*, nº 48. Belo Horizonte, 29/03/1963.

levando toda a bagagem cultural que acumularam em nossas universidades e escolas de arte: são os retirantes da cultura.¹³⁰

Também o jornal *Estado de Minas*, já em 1962, advertia sobre a questão. De forma contundente, Ivan Ângelo falava de sua revolta com a evasão cultural na cidade, incapaz de sustentar e saber apossar-se dos próprios frutos:

Sim, “a coisa avança”, diria Samuel Beckett. Pouco a pouco os efeitos da “coisa” vão surgindo, como a água que amolece lentamente uma parede. Um artista desencanta-se, outro arranja coisa melhor, ainda outro resolve ganhar dinheiro, há os que desistem simplesmente, há também os que são chamados a outros centros. Foi sempre assim, a província mata.

Há na província uma reação invisível contra a atividade intelectual, algo que vai aos poucos roendo os sonhos do artista. A província não opõe nada ao ato criador, não há um choque, uma guerra, um combate honesto. É areia movediça que vai enterrando aos poucos. Se ao menos houvesse luta. Mas não. O que há é um simples absorver, um indiferente desconhecimento da atividade artística, de gosto, de público. O artista na província é uma figura quixotesca, pronta para a luta, mas encontra o campo vazio. Sua figura é até ridícula, quando não grotesca. Nada se opõe a ele. Pode fazer o que quiser, provocar ou acomodar-se, ninguém nota. Ou, se nota, é migalha demasiado insignificante para sua fome de realização. [...] “A coisa avança”, diria Beckett.¹³¹

Outra vez na Revista *3 Tempos*, lemos:

Minas continua se despovoando sob todos os pontos de vista. O problema se repete no setor cultural [...] esses dois últimos anos foram pesados para a cultura mineira. Com a fundação da UNB ocorreu um verdadeiro êxodo para o planalto [...] a Bahia também tem atraído, principalmente os músicos mineiros. Mais de um terço dos alunos da Escola de Música Livre de Salvador é de mineiros.¹³²

Impulsionados pelo sangue jovem e o desejo de fazer, não houve, por um período, segundo J. Dângelo¹³³, uma preocupação com dinheiro; apenas pensava-se em produzir, e assim surgiram os vários movimentos. A dispersão começa a ocorrer quando aparece o interesse por remuneração.

Com um contrato de dois anos e um salário mensal de Cr\$ 140.000, o pai de família Klaus Vianna chega a Salvador – levando também a sua avó –, cidade onde viveria de 1963 a 1964. Sua fama, porém, já o antecederia na cidade por intermédio de Marilene

¹³⁰ Revista 3 Tempos, nº 48, de 29 de março de 1963. Hemeroteca de Belo Horizonte.

¹³¹ Jornal Estado de Minas, matéria “Geração Complemento”, de 10 de Julho de 1988.

¹³² Revista 3 Tempos, número 48, de 29 de março de 1963. Hemeroteca de Belo Horizonte.

¹³³ J. Dângelo - Entrevista ao pesquisador Antônio Hildebrando. Belo Horizonte, 19/03/2001.

Martins, bailarina mineira que integrara o Balé Klauss Vianna e que atuava na Escola de Dança como professora de técnica clássica; também Rolf Gelewski, que já o conhecia do I Encontro das Escolas de Dança em Curitiba, fazia referências a ele. Para Dulce Aquino, naquela época aluna da universidade e que também se apresentara no encontro de Curitiba, foi como encontrar um velho e conhecido amigo:

[...] sabe quando nunca te vi sempre te amei? o coração já estava num namoro total. Klauss era o Rolf de Minas... vimos seu trabalho, uma aula excepcional ...e além da aula, muito boa, de ballet, foi a Inconfidência de Cecília Meireles e uma cena belíssima de uma santa que atravessava o palco ... e isso aí com aquelas flores populares, do imaginário popular, foi um deslumbramento pra gente, foi um arraso!¹³⁴



Foto 25 – Klauss Vianna dando aula de balé na Escola de Dança da UFBA (1963).
Autor desconhecido.

Klauss Vianna, que fora convidado a criar o setor de dança clássica da universidade, ministrava apenas sete aulas por semana, e para isso contava com três assistentes, entre elas Marilene Martins, do corpo de baile do BKV, empenhando-se em modernizar o ensino. Contrassenso? Penso que não, pois seu trabalho didático inicial fundava-se mesmo na técnica clássica, à qual foi aos poucos imprimindo suas particularidades, principalmente no

¹³⁴ Dulce Aquino - Entrevista ao autor: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 05/10/2006.

modo de compreender, por outros caminhos, o funcionamento dos exercícios, que ele ensinava a si mesmo e aos alunos. Aprofundou seus estudos de anatomia, fisiologia e cinesiologia e, permeável ao ambiente no qual se encontrava, deixou-se envolver pelo clima cultural da cidade, procurando agregar às práticas corporais da escola o ensino da Capoeira, tendo conhecido essa técnica por intermédio do Mestre Gato. Para ele, havia na Capoeira toda a lógica organizacional da dança clássica, “*porque o corpo humano tem uma coerência muito grande de movimentos em qualquer cultura: o aquecimento na Capoeira também começa pelos pés, sobe pelas pernas, tronco, braços, até chegar aos olhos*”. Esse era o procedimento básico e estruturante da prática que ele também começava a organizar. Mas alguém que era doutor em Capoeira, mas não tinha o curso primário – sendo ainda pedreiro e morando longe –, a universidade não podia permitir que desse aulas. A anatomia, Klauss buscou com o odontólogo e Prof. Antônio Brochado, considerado o maior anatomista da Bahia. Segundo Klauss Vianna, “*ele tinha uma série de esqueletos no consultório, pelos quais nutria um amor profundo. Tratava cada um por um nome diferente*”.¹³⁵ A experiência colhida dos outros o ajuda a compreender os movimentos do corpo, para melhor explorá-los, e ele vai lentamente incorporando em suas aulas “*os movimentos de tronco, o som, a música ao vivo, o pé descalço*”, já usado por ele, novas formas de “*conhecer os ossos – não o nome do osso, que não leva a nada – como se move cada osso e músculo*”.¹³⁶ Num clima propício às sociabilidades, será o próprio anatomista que também irá aproximá-lo do Candomblé, no terreiro de Mãe Stella, onde assiste a uma cerimônia de recebimento de santo, o que lhe causa profunda impressão.

Interessado em criar coreografias que tivessem como tema essas experiências ali vividas, e ao som de uma música local, Klauss é apresentado a Caetano Veloso e a Maria Bethânia, então desconhecidos, que cantam para ele. Sobre os dois artistas, ele diz: “*eles gostavam muito de mim, me mostravam suas músicas, mas isso não era suficiente para que abandonassem a liberdade que o baiano tem, nem tinham como encarar a disciplina que a dança exige*”.¹³⁷ Só mais tarde compreendeu que Caetano e Bethânia não repudiavam a ele, Klauss Vianna, “*mas ao processo técnico da dança, a essa forma distante, a essa didática mal resolvida*”.¹³⁸

¹³⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 37.

¹³⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 37.

¹³⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 131.

¹³⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 37.



Foto 26 – Klaus Vianna dando aula na Escola de Dança da UFBA (1963).

Fato admirado pelos alunos era o novo professor, que para eles sabia tanto, estar sempre ocupado em estudar mais, seja com o diretor da escola, Prof. Rolf Gelewski, ou com o Prof. Antônio Brochado, pesquisando um tema que não atraía tanto o interesse do alunado – as aulas do laboratório de Anatomia. Os alunos admiravam principalmente a conduta de Klaus em relação aos fatos do cotidiano, a sua relação com o mundo ao redor, titudes que, de fato, faziam não só de Minas, mas também da Bahia, o próprio mundo, pois ao nutrir-se desses ambientes, dos microclimas¹³⁹ constituídos nos locais onde se encontrava, enfim, ao integrar-se à cultura local, tornava-a, ao seu modo, universal. No comentário da Profa. Dulce Aquino, vemos toda uma representação que ela guardou desse artista que reproduz suas lembranças da experiência vivida como sua aluna:

[...] Uma coisa importante pra gente era ver Rolf e Klaus estudando juntos. Aí ficavam horas na pensão onde estavam primeiro hospedados, e a gente

¹³⁹ GOMES, Ângela Maria de Castro. **Essa gente do Rio...modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p.20.

ia lá se encontrar com eles. Angel estava com eles dois, estudando muito. E o que foi muito interessante, preparando aquelas apostilas de Rolf, e Klauss estava junto [...] E uma coisa que era interessante também... é que o professor não é, não ensina só o que ele fala... também a conduta dele, a relação com o mundo que ele dá importância, de tudo o que vai passando. É muito importante! Então, o que eu vi muito, tanto com o Rolf, como com o Klauss, é por exemplo: eu saía da aula de anatomia, uma aula maravilhosa, mas muito chata! O professor era assim seriíssimo! Ele começava a falar do músculo tchan, tchan, tchan, tchan ... não sabíamos, nunca soubemos! Onde estava o relógio, ele olhava pra frente, parecia um morto vivo assim (faz um gesto)... Dr. Brochado! Ele olhava para frente e tinha um modelo que era um funcionário de calção, da universidade, que servia de modelo em quem ele mostrava a adução, abdução... e quando chegava dez para cinco – [a aula] começou às quatro horas – chegava dez para cinco, ele parava. Ele dava aula pam, nam, nam, nam, tum! Quando nós saíamos entravam Klauss, Angel [...] e às vezes Nena estava com eles. Mas Klauss e Angel entrarem para ter aula com Brochado, isso pra gente! Como que um professor que sabe tudo, como Klauss, como Angel, entram pra terem aula como o ... Brochado? Isso de o professor ter que estudar... o que é conhecimento é muito importante... né?¹⁴⁰

Outros acontecimentos irão colocar à prova essa admiração, levando seus alunos a questioná-lo. Com o golpe militar em 64, o cidadão brasileiro se vê diante de situações em que atitudes e posturas publicamente assumidas não ficavam imunes à apreciação dos demais, principalmente se revelavam alguma forma de desconhecimento, desatenção ou descaso em relação aos fatos políticos do momento. Embora considerado atuante e consciente como cidadão, Klauss Vianna não corresponde ao que se esperava dele, corroborando uma visão, popularmente difundida, segundo a qual o artista de dança seria um ser alheio aos acontecimentos exteriores, voltado sempre para si mesmo, para o aprimoramento de seu corpo e de sua performance; essa postura, o próprio Klauss denunciou mais tarde. Durante uma greve na UFBA, ele e Rolf Gelewski, como disciplinados bailarinos “*sem nada para fazer, sem aulas para dar, resolvem trabalhar, montar alguma coisa*”¹⁴¹, entram na sala de aula. De repente, a porta é arrombada a pontapés por colegas e alunos dizendo que greve era coisa séria, que eles deveriam sair da sala, ao que, “*chocado, indignado e puto*”¹⁴², ele responde: “*mas esperem um pouco, sou um bailarino, um artista, não tenho nada a ver com política[...]*”. Ele continua contando: “*não entendia como é que aquele pessoal, aquelas meninas que faziam aula de dança, podiam agir daquela forma*”.¹⁴³ Mas ele passou, então, a frequentar as assembléias – o que

¹⁴⁰ Dulce Aquino – Entrevista ao autor, Rio de Janeiro – Centro Coreográfico, 5/10/2006.

¹⁴¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.30.

¹⁴² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.30.

¹⁴³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.30.

ampliou sua rede de sociabilidades. Houve, assim, um deslocamento de alguém que, se antes atentava mais para a cultura, agora repensa sua atenção à política, envolve-se com questões às quais era absolutamente alheio, mas que também lhe diziam respeito; são as matrizes, agora políticas, que se apresentam a ele e vão sendo incorporadas. Nesse processo, ele abre-se para uma necessária visão politizada da arte *pari passu* com a educação do profissional de dança. Uma vez mais, é a experiência aberta da vida¹⁴⁴ que se impõe no seu caminho.

Resolvi começar a freqüentar os encontros para entender como é que era a cabeça desses alunos, como é que atuavam nesse processo político, e logo descobri que eram pessoas muito inteligentes e interessantes, fui notando que entre elas havia uma harmonia ali, que não existia na sala da aula. Ali existia amor por uma causa, exatamente o que faltava em relação à dança.¹⁴⁵

Retomando um costume da infância, nessa época Klauss Vianna escreveu *O Terceiro Personagem*, uma peça teatral. Nunca encenado, o texto divide-se em três atos que exploram uma dramaturgia calcada em questionamentos existenciais, padrões socioculturais, relacionamentos, educação e visão política próprios da época. Com personagens genericamente denominados Homem, Mulher, Pai, Mãe ou familiares, criou como contraponto o personagem-título da peça: o terceiro personagem. Este circula entre os demais, atuando como um observador crítico que assume aspectos diversos de acordo com as circunstâncias.

As questões que Klauss Vianna procura pôr em relevo na peça parecem ligadas a muitas situações vividas por ele, representando *experiências* que podem remeter a vivências dele em Minas: os choques com a família, com a sociedade, o preconceito; também podem representar fatos acontecidos na Bahia, como a sua inserção em questões de ordem política, enfim, ele pode ter-se inspirado nas suas muitas *experiências*, enlaçando certezas e dúvidas.

Muito do que Klauss Vianna sempre pensou sobre dança, ensino, criação e consciência do fazer estava se tornando realidade no seu período baiano, ele tendo que assumir, na prática, a sua teoria, e não só em sala de aula, mas também em público. Isso o afetava interiormente e também aos que o cercavam chamando a atenção sobre ele e mesmo

¹⁴⁴ Sobre o conceito de *experiência aberta* em Thompson, Cf.: THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras 1998; THOMPSON, Edward P. **A formação da classe trabalhadora inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

¹⁴⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.30.

cobrando-lhe posturas que deveriam ser, de fato, adotadas, estando ele preparado, ou não, para aquilo. Atentemos para este diálogo, retirado do III ato da peça: ¹⁴⁶

[...]

MULHER: A gente nunca se apercebe da hora limite das coisas...

HOMEM: E nem das coisas exatas nas horas limites...

[...]

HOMEM: De nada adianta o minuto que você vive se você está alienado no tempo... O mais importante é descobrir-se através da vida...

MULHER (Começa a cantarolar num crescendo)

HOMEM: Como é difícil ser honesto.

MULHER (Continua a cantarolar)

HOMEM: Acho que hoje em dia não é possível ser honesto...

MULHER (Cantarolando ainda)

HOMEM: Eu ainda nem pude me descobrir.

MULHER (Cantarolando)

HOMEM: É necessário que nos enquadremos no tempo e no espaço para que possamos existir.

MULHER: O necessário é existir.

HOMEM: Existir, repetir, cair, falir [...] Por que as pessoas recalcam a consciência daquilo que, sem isso, chegaria às suas consciências? Eu creio que a principal razão é o medo... medo do isolamento, medo do ostracismo... medo...

Segue-se a esse período na Bahia, um outro deslocamento. Com o Golpe político-militar de 64, a universidade brasileira sofre duras perdas, tanto humanas quanto financeiras. Sem verbas para manter a escola de dança na UFBA, Klauss e Angel deixam Salvador, seguindo para o Rio de Janeiro, pois não havia como voltar para Minas Gerais. As pretensões dele, de continuar investindo na criação coreográfica, como fizera em Belo Horizonte, não se concretizam, uma vez que a função de coreógrafo dos dançarinos da UFBA, o Grupo Juventude Dança, era exercida pelo diretor da instituição, Rolf Gelewski. Vale lembrar que

¹⁴⁶ VIANNA, Klauss. **O terceiro personagem**. Texto não publicado. Site: www.klaussvianna.art.br

em Minas ele atingira, como vimos pelas críticas da época, um nível promissor como coreógrafo, exercício que, na Bahia, ele não pode dar sequência. Sobre esse fato, comenta a bailarina Laís Góes:

[...] Rolf resolveu convidar Klauss, no sentido dele vir morar na Bahia; ele veio com Angel e Rainer para ser coreógrafo também do grupo [Juventude Dança, pertencente à escola]. Aí Klauss começou a trabalhar com a gente a parte técnica [...] Acho que foi muito positivo isso para ele porque pegou o pessoal da dança moderna. Nós não tínhamos essa técnica moderna, maravilhosa, e muito menos o balé. Foi muito importante para ele e para nós, demais!

A grande coisa que aconteceu: ele nunca fez coreografia para a gente. Eu não sei, não quero julgar, não sei por que Rolf não proporcionou, não sei por que nós não perguntamos, porque eu era muito verbal. Eu acho que eu coordenava o grupo também, quebrava os galhos. Mas foi muito frustrante [...] Também, é aquela coisa: a gente tinha tanta intimidade e acho que Klauss, diretamente, nunca perguntou a Rolf: — *Qual é?* Como eu acho que ele não perguntou, nós entramos também nesse marasmo de não perguntar e de não exigir. Eu realmente não sei te dizer, pode ser que outras pessoas lhe dêem outra informação [...] Eu nunca nem pensei nisso: por que não fiz? Só agora, falando para você. Aí foi aquela coisa daquela insatisfação [...]¹⁴⁷



Foto 27 – Grupo Juventude Dança (1963).
Da esquerda para a direita: a segunda é Dulce Aquino e a terceira Marilene Martins.
Acervo do autor. Fotógrafo: desconhecido

¹⁴⁷ Laís Góes – entrevista a Ricardo Barreto. Projeto Klauss Vianna – Um Resgate Histórico. Salvador, Hospital Espanhol, 30 de agosto de 2007.

Sobre a mesma questão, os comentários da bailarina e coreógrafa Lia Robatto acrescentam outros dados:

[...] eu fui perguntar diretamente para Angel, e Angel me confirmou, com muita mágoa, que Rolf convidou ele para vir, e ele veio para coreografar, porque o sonho dele era esse. Ele quis vir para a Bahia porque teria uma chance, porque aqui era a primeira [escola] de nível universitário do Brasil. Ele achou: — “*Eu vou poder desenvolver meu trabalho criativo.*”

Rolf negou sistematicamente. Rolf ganhou, quando chegou aqui, um grupo pronto que a Yanca tinha deixado. Yanca Hudzka foi a fundadora da Escola de Dança daqui, ela que me trouxe. A Yanca tinha chegado em São Paulo, de lá veio para cá e depois foi embora. E Rolf quando chegou [...] já encontrou um grupo que ela tinha formado. Daí ele mudou o nome do grupo [...] mas já tinha bailarinos. Não se faz bailarinos de um dia para o outro, é muito lento o processo. Daí Klauss não teve chance de fazer nem uma única coreografiuzinha de cinco minutos. Rolf era tirano, viu? Não sei por que; que ele era tão jovem, mas já chegou assim. Inseguro, não é? Insegurança. E relegou a Klauss ser professor de técnica, e Klauss, para se sustentar ficou, mas depois de um ano e meio ou dois, foi embora.

Nós perdemos uma oportunidade de ouro e o próprio Klauss atrasou muito o processo criativo porque aqui ele vislumbrou ter tranquilidade financeira para manter a família e poder trabalhar ... Porque imagine, se hoje não dá, imagina naquela época, coreógrafo de dança moderna, que era o que se fazia, não teria chance de sobreviver jamais. Só gastando, e ele não tinha recurso para isso [...]

Por sua vez, Angel Vianna tem esta versão do fato:

Bem, ficamos lá [19]63 e [19]64 inteiros. O Klauss, eu e Nena¹⁴⁸ começamos a frequentar os candomblés da vida pra ver como é que era, começava a achar tudo muito interessante, a Bahia era muito interessante [...] Tinha as aulas, o Klauss estudava música, eu estudava música também, eu fiquei amiga de muita gente [...] era muito bom, todo mundo trabalhando, todo mundo estudando. Então depois [...] veio o comunicado dizendo que nós tínhamos que assinar uma carteira oficial, nós tínhamos um contrato que era de experiência, dois anos, mas aí já tinham passado dois anos [...] E a tal da pseudo-revolução. Então Dalal (Achcar)¹⁴⁹ soube que nós íamos embora e nos chamou lá [...] ela estava lá (em Salvador) [...] e perguntou se eu e Klauss queríamos ficar no Teatro Municipal de lá [...] de Salvador, pensando que a gente queria ir embora por causa da escola. Eu virei assim e falei: - "Olha, Dalal, procura entender, eu não estou indo embora daqui por causa da escola em si, eu adoro a Bahia, adoro tudo, agora, estamos indo porque eu sinto que o Klauss precisa continuar o trabalho dele". Aqui, é o Rolf, o diretor. Não tem espaço pro Klauss. E havia muitas greves, não podia mesmo. Era revolução e não podia mesmo ficar trabalhando nem um pouco sem contrato. E aí eu falei: - Bem, Klauss, não podemos assinar esse contrato, eu não vou assinar. Eu descanso em cima de ter um contrato oficial, você não descansa porque você vai ficar preso. Você não é coreógrafo aqui, você não tem liberdade de ação. Você só dá a sua aula e vai pra

¹⁴⁸ A bailarina mineira Marilene Martins, amiga dos Vianna que também estudava e trabalhava na UFBA.

¹⁴⁹ **Dalal Achcar** – bailarina e coreógrafa carioca e uma das introdutoras do método do Royal Ballet no Brasil.

casa, vamos passear, e vamos ali, e tal... Eu tinha pensado em ir embora, em ir para o Rio, e porque a Nena já tinha ido pro Rio.



Foto 28 – Rolf Gelewski, s/d.
Autor desconhecido. Acervo do autor.

E então no início de 1965, mais uma vez o pé na estrada, deslocando-se para manter-se vivo e em movimento, numa sintonia cada vez mais estreita consigo próprio e seu entorno, expandindo seu olhar num aprendizado assim lembrado por ele: “...a *Bahia* me abriu as portas para o exterior, porque até então eu vivia apenas o meu interior”.¹⁵⁰ Essa frase sugere-me uma reflexão sobre a relação do artista com os ambientes geográficos onde ele viveu. Se entre as montanhas de Minas foi possível a Klauss ruminar sobre os germes de um futuro promissor, embora com um curto horizonte, na Bahia, o mar, se não lhe coloca o infinito, pelo menos amplia-lhe muito os horizontes. Se ele não teve a chance de coreografar, nesse período baiano, certamente teve a chance de se conscientizar de sua condição política como artista, um profissional das artes cênicas. Era preciso, mais que nunca, “cair na vida”.

¹⁵⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.31.

1.3 - Rio de Janeiro

“...E tudo se juntava numa coisa só.”

Klauss Vianna, A Dança, p. 33.

Klauss Vianna chega ao Rio de Janeiro em 1965, sem casa para morar e sem emprego, e, por isso, o filho Rainer e a avó de Klauss retornam a Belo Horizonte, com toda a mobília da casa. Foi um período de dificuldades, amenizado pela relação com amigos que ajudaram no sustento do casal por algum tempo.¹⁵¹ Posteriormente, passam a morar num apartamento cedido por uma amiga cujo marido havia sido cassado pela ditadura. Conta Angel Vianna (2001) que, por ser um imóvel “cassado”, não havia luz elétrica, gás ou mobília; somente “*uma mesa, quatro cadeiras e uma frigideira*”¹⁵²; as refeições eram saladas e alguma comida quente feita em fogareiro de lata; “*demorava muito, mas saía alguma coisa*”.¹⁵³

Essas condições de vida geram impactos na sensibilidade dos Vianna e conseqüentemente na sua produção. Não sem questionar, e com algum sofrimento, Angel aceita dançar na televisão e, mais tarde, Klauss começa a dar aulas de balé em pequenas escolas de bairro, muito distantes de sua casa. Socialmente considerado, naquela época, um lugar de trabalho menor e superficial, veículo de mero entretenimento, a televisão era, no entanto, um lugar de remuneração certa e trabalho fixo, que ajudou na sobrevivência dos dois. As apresentações aconteciam ao vivo, e as coreografias eram aprendidas em tempo escasso, de até 20 minutos, sem ensaios. Aos bailarinos eram indispensáveis a agilidade mental e memorização rápida, muita flexibilidade para se adaptarem a circunstâncias as mais diversas, e tudo tendo que dar certo. Mas em geral os elencos eram qualificados – bailarinos e coreógrafos do Teatro Municipal que faziam trabalhos extras na TV.

¹⁵¹ A entrevistada não identificou esses amigos.

¹⁵² **Angel Vianna** - depoimento em vídeo gravado pelo autor na residência da depoente, Rio de Janeiro, 28/05/2001.

¹⁵³ **Angel Vianna** - depoimento em vídeo gravado pelo autor na residência da depoente, Rio de Janeiro, 28/05/2001.



Foto 29 – O filho Rainer no colo da avó Erna Hapke.
Acervo Angel Vianna. s/d.

Em 1968, com o fortalecimento dos seus laços de sociabilidades, Klauss Vianna é indicado, por intermédio da pianista que o acompanhava em aulas no Clube do Grajaú, para lecionar na Escola Municipal de Bailados, onde essa pianista também trabalhava. Porém, Angel relatou que não havia remuneração por esse trabalho, uma vez que a efetivação do contrato oficial levou algum tempo. Três anos, dos seis em que lá permaneceu, pois o contrato com o Estado foi dificultado também pelo fato de que Klauss Vianna tinha a pressão alta. Para a diretora da escola na época, a bailarina Lydia Costalat, era difícil encontrar um professor que satisfizesse os alunos, sendo uma escola profissional como era. Mas ela gostou dele, e o admitiu para ensinar as primeiras turmas; o que, para ela, foi bom *“porque Klauss Vianna era uma pessoa inteligente, e com o carinho que dedicou aos alunos tornou-se muito querido por eles, tinha um jeito simpático, muito atencioso, muito paternal de lidar com as crianças”*.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Lydia Costalat – Entrevista a Juliana Pólo. Rio de Janeiro, 7 de julho de 2007.

Atento ao ambiente da escola, logo ele percebe a desconexão entre os docentes e os métodos de ensino aplicados. Para ele, não havia “*filosofia de trabalho, uma unidade*”¹⁵⁵, e o próprio prédio onde funcionava a escola era “*antigo e escuro, semelhante à mentalidade que vivia lá dentro*”.¹⁵⁶ Reagindo a essa situação, aprofunda a sua relação com as crianças e passa a convidar os pais para acompanharem o trabalho delas na escola, com o que se decepciona, sem, no entanto, deixar-se intimidar pelo desinteresse demonstrado por eles. Contrapondo-se ao clima sisudo da escola, ele propõe a ludicidade como recurso pedagógico, por acreditar “*que é assim que se estimula o ser criativo*”.¹⁵⁷

É também nessa época que Klauss Vianna se reaproxima do teatro e muda o papel do coreógrafo na produção teatral e especialmente no trabalho corporal dos atores, tornando-se, junto com Angel Vianna, um dos introdutores da expressão corporal no Brasil.¹⁵⁸

Em 1967 ele foi convidado para trabalhar na montagem de *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, dirigida por José Renato. Dá início, então, a um esforço no campo teatral que só terminará 21 anos depois, em 1988, com a peça *Risco e Paixão*, no projeto *T.A.R.Ô Rosa dos Ventos*, dos diretores Francisco Medeiros e Fauzi Arap, em São Paulo.¹⁵⁹ Em Tavares (2007) encontramos um levantamento das produções teatrais realizadas por Klauss Vianna – num total de 32 –, em sua maioria na cidade do Rio de Janeiro, nas quais ele se reveza em distintas funções: coreógrafo, diretor, ator, preparador corporal ou professor de Expressão Corporal, entre outros termos por ele usados. Vivenciam o seu trabalho grandes nomes do teatro brasileiro, como Marília Pêra, José Wilker, Tônia Carreiro, Marco Nanini, Gracindo Junior e muitos outros.

Nesse período de 21 anos de contínua experiência no teatro, Klauss Vianna aprofundou suas pesquisas sobre a qualificação do corpo para a construção de um personagem e para o trabalho do ator em cena – foi a introdução da consciência corporal

¹⁵⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.35.

¹⁵⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.35.

¹⁵⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.36.

¹⁵⁸ Sobre esse tema, cf.: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro**, vols.I e II, dissertação. UNI-RIO, 2002 e **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro**. Tese de doutoramento. UNI-RIO: Rio de Janeiro, 2007.

¹⁵⁹ Sobre esse tema, cf.: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro**, vols. I e II, dissertação. UNI-RIO, 2002 e **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro**. Tese de doutoramento. UNI-RIO: Rio de Janeiro, 2007.

para os atores –, ao mesmo tempo em que revê muitas de suas idéias sobre o corpo de bailarinos, rompendo paradigmas seculares, principalmente em relação ao padrão estético pretendido para o corpo do artista de dança (assunto do quarto capítulo). Nessa revisão de ideias reafirma-se a sua atitude em relação ao próprio trabalho, que, fundamentado na experiência, modificava-se à medida que novas possibilidades surgiam, o que lhe agregava novos olhares, caracterizando-o, por isso, como um conhecimento aberto, sem rótulos. É nessa relação entre o teatro e a dança que o seu fazer torna-se passível de entrelaçamentos, sempre. É este o entendimento dele sobre o próprio trabalho:

Meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte. Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que faria para o teatro, mais tarde. O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só [...] Desde então olho para a arte sem preconceitos [...] Por isso insisto que não me importa, hoje – e tudo no meu trabalho parte de minha vivência – qual a idade, o tipo de musculatura, altura ou peso do bailarino [...] Não tenho qualquer idealização a nível físico sobre o bailarino ou bailarina com quem quero trabalhar. Quero só que tenha uma boa cabeça.¹⁶⁰

Observe-se que no contexto dos anos 70 – período politicamente difícil para os brasileiros em geral – se a palavra, escrita e falada, é cerceada por interdições¹⁶¹ diversas, é o corpo que tem possibilidades de “fala”; a ele se abrem outros caminhos necessários da expressividade, do não conformismo, de uma não aceitação, condição favorecida pelo trabalho de Klauss Vianna, que vai ganhando notoriedade. Tavares (2007) em peças como “*Roda Viva*”, “*Hipólito*”, “*Navalha na Carne*”, “*Doce Pássaro da Juventude*”, “*Trágico Acidente Destronou Tereza*”, dentre outras, o esforço de Klauss Vianna era a favor das potencialidades do ator. Destaco, aqui, sua contribuição em *Roda Viva*, de Chico Buarque, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. A montagem gerou muitas polêmicas, atraindo a atenção do aparelho repressivo do regime ditatorial, mas também da crítica, que se dividiu a favor e contra o espetáculo, considerado “agressivo”. Tavares (2007) distingue nesse trabalho de Klauss Vianna a coreografia para o coro, cuja marcação se diferenciava de passinhos de dança convencionais, principalmente pela impossibilidade de o elenco fazer números de dança. Tal movimentação somava-se a ações de “*pedir assinaturas em*

¹⁶⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.33.

¹⁶¹ Em 13 de dezembro de 1968, por decreto, foi imposto o AI – 5, Ato Institucional nº 5, que fechou temporariamente o Congresso Nacional, cassou mandatos e suspendeu direitos políticos dos cidadãos, entre outras medidas, instaurando um regime de ditadura no país.

manifesto, fazer perguntas diretamente à platéia, falar palavrão, encarar o espectador durante um minuto de silêncio e espirrar sangue de fígado de boi na cena final [...] e chocaram um público desacostumado".¹⁶² A mesma autora também diz que o diretor da peça, José Celso, vislumbrava com esse coro uma expressividade na linguagem do corpo que se destacasse de um teatro essencialmente voltado para a encenação textocêntrica.¹⁶³

Curiosamente, a dança, nesse período, não sofria com a censura; era como se o que ela tivesse para dizer não oferecesse riscos ao regime político imposto. É dessa época a montagem do balé *Kuarupe*, coreografado por Décio Otero para o Balé Stagium; inspirado na questão do índio brasileiro, esse trabalho tinha tudo para ser vetado pela censura, o que não ocorreu. Era o ano de 1977, quando Décio propôs-se a montar

[...] um espetáculo sobre o genocídio dos índios [...] a obra não deveria enfocar somente a sociedade indígena, mas todas as outras sociedades [...] de uma forma ou de outra todos estávamos sendo dizimados [...] não seriam índios. Seriam trabalhadores dos centros urbanos lutando pela sobrevivência [...] era algo novo que nascia de dentro para fora, numa linguagem simples e universal, ao mesmo tempo tão fácil de ser executada que qualquer cidadão seria capaz de dançá-la [...] no gestual de *Kuarupe*, não foi utilizado nenhum passo acadêmico de escolas clássicas ou modernas [...] durante todo o balé, os bailarinos usavam macacões de operários verde-amarelos e somente no final transformavam-se em índios, para celebrar a cerimônia da morte".¹⁶⁴

Lembro-me de que a cena final do balé, quando o assisti naquela época, era composta de uma sequência de movimentos que os bailarinos executavam em conjunto, apenas com uma marcação dos pés, que batiam no chão, vindo lentamente todo o grupo, do fundo da cena para o proscênio, sempre de frente para o público; nesse trajeto, um a um os bailarinos iam caindo ao chão, mortos! Até o último. Era forte a imagem! A plateia, comovida, empolgava-se; parecia sair dali pronta para “pegar em armas” e ir à luta por uma causa que já não era mais a do índio, mas de todo cidadão brasileiro: era um momento obscuro da história do Brasil! Como depois comentou o próprio autor, “*os censores foram camaradas com o Stagium*”.¹⁶⁵

Em todo o país, era um momento de grande “*repressão e medo [...] o tempo da perseguição ao teatro, aos atores, ao pensamento*”; Klauss comenta: “*mais do que nunca*

¹⁶² TAVARES, Joana R. da S. *Op. cit.*, 2007, p. 63.

¹⁶³ TAVARES, Joana R. da S. *Op. cit.*, 2007, p. 63.

¹⁶⁴ OTERO, Décio. **Stagium, as paixões da dança**. São Paulo: Huicitec, 1999, pp. 139-140.

¹⁶⁵ OTERO, Décio. **Marika Gidali, singular e plural**. São Paulo: SENAC, 2001, p.113.

*entendi a diferença entre dança e teatro, a diferença entre ator e bailarino.”*¹⁶⁶ Como visto anteriormente, esse aprendizado, para Klauss, teve início na Escola de Dança da UFBA, em Salvador, quando, cobrado pelos próprios alunos por ter “furado” a greve, ele se torna sensível a uma realidade que desconhecia; agora, era mesmo a repressão oficial que lhe dava a sua ‘lição’, impelindo-o, porém, a uma outra atitude. O cidadão e o artista Klauss Vianna atentavam para um fato singular – enquanto o cidadão via suas liberdades cerceadas por um regime opressor, o artista, por sua vez, via a dança nacional sob a imposição de práticas estrangeiras, das quais ele discordava, visto que a tornavam Arte despersonalizada, alheia aos traços culturais de seu próprio país: “*Era como se a dança brasileira não fosse feita aqui: era uma coisa estranha, não fazia parte do país. Essa foi a fase em que acreditei não ter mais nada a ver com dança, em não voltar mais a trabalhar com bailarinos*”.¹⁶⁷

Cada vez mais, a sua convivência no meio teatral carioca levou-o a integrar-se a ambientes favorecedores de sociabilidades, como bares, restaurantes e espaços de ensaio, nos quais pôde dar vazão tanto ao seu lado irrequieto e perscrutador, como ao lado boêmio do “habitante das noites” pós-ensaios – climas muito distintos da Escola de Bailados e dos demais espaços onde lecionava dança, tradicionalmente afeitos a uma rigorosa disciplina corporal para seus praticantes, por isso mesmo vistos como tipicamente ‘caretas’, nos locais freqüentados por atores. Desse modo, o seu lado transgressor é alimentado nessa convivência cotidiana e noturna com artistas e intelectuais do teatro, por bares, restaurantes e palcos¹⁶⁸ do Rio, onde ele vivia intensamente, bebia muito, fumava muito e dormia pouco, dando, no dia seguinte, muitas horas de aulas e ensaios.

Klauss Vianna parecia, ao senso comum, levar uma verdadeira “vida desregrada”, algo paradoxal, pois justamente aquele que tanto entendia do corpo mostrava-se descuidado em relação à própria saúde.

Nesse torvelinho de atividades, é provável que não tenham faltado as drogas, “*que faziam parte do universo teatral de experimentação sensorial e laboratórios dos quais Klauss passou a participar [...] chegando em casa sem dizer coisa com coisa*”.¹⁶⁹ Seu modo de viver tornou-se, assim, “*uma fonte de constante preocupação para Angel*”¹⁷⁰, uma

¹⁶⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.36.

¹⁶⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.37.

¹⁶⁸ Principalmente o Teatro Ipanema, onde foi montado o espetáculo que lhe deu o Prêmio Molière: *Hoje é dia de rock*.

¹⁶⁹ LOPES, Nayse. **Dez anos sem Klauss Vianna** in RioArtes n°30, p.22, abril de 2002.

¹⁷⁰ LOPES, Nayse. **Dez anos sem Klauss Vianna** in RioArtes n°30, p.22, abril de 2002.

vez que Klauss tinha histórico de problema cardíaco e pressão alta, tanto que o enfarto por ele sofrido em 1972 deveu-se muito aos excessos cometidos nesse período, como comenta seu irmão Ruy, médico, referindo-se ao grupo que montou a peça *Hoje é dia de Rock*:

[...] aquela turma lá do “*Hoje é dia de Rock*” eles queriam fazer uma comunidade, e eu tenho a impressão que recorreram a drogas, tenho certeza. Ele tinha uma vida muito boêmia, acabava a peça eles não iam dormir, não conseguiam dormir, naquela excitação, então iam para os bares! Levavam uma vida muito irregular, talvez isso tenha levado a um infarto tão cedo”.¹⁷¹

Embora sem desconsiderar as preocupações da esposa e do irmão para com ele, penso, também, que analisá-lo com uma idéia de saúde restrita ao âmbito da biologia torna-se problemático para alguém como Klauss Vianna. É possível que, para ele, o sentido de saúde na qual acreditava e buscou experienciar, era o viver intensamente tudo que lhe era oferecido, tudo que era possível ser vivido, pelo tempo que lhe fosse dado viver.

Nesse ambiente aberto à experiência, onde transgressão era palavra de ordem frente ao aparato repressivo da situação política vigente, era possível não somente criar, mas mostrar suas propostas junto à ‘*intelligentsia*’ teatral carioca. E ali onde primava a palavra falada, Klauss Vianna era aquele que procurava fazer o “corpo falar”, que tentava dar voz ao corpo. Assim, conviviam figuras importantes do momento: eram cenógrafos, dramaturgos, atores e diretores, como Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Zé Vicente, José Celso Martinez Corrêa, Flávio Império, Paulo Affonso Grisolli, dentre outros. Os atores brasileiros viviam um momento novo, sobre o qual afirma o ator Gracindo Jr. “*Foi realmente quando a gente começou a se preocupar com o corpo, porque antes era só palavra*”.¹⁷²

É nessa época, para a jornalista Nayse Lopes, que “*uma parte determinante do teatro e da resistência cultural brasileira durante a ditadura militar começa a se desenhar*”.¹⁷³ Foi devido a esse envolvimento “*com os considerados agentes subversivos do Teatro Ipanema que Klauss chegou a depor mais de uma vez no DOPS*¹⁷⁴, *mas nunca, garante Angel, foi preso ou torturado*”.¹⁷⁵

¹⁷¹ Ruy Vianna – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 9 de maio de 2007.

¹⁷² Gracindo Junior - Entrevista à pesquisadora Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 2002.

¹⁷³ LOPES, Nayse. **Dez anos sem Klauss Vianna** in RioArtes n°30, p.22, abril de 2002.

¹⁷⁴ DOPS – Departamento de Ordem Política e Social criado durante o Estado Novo, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

¹⁷⁵ LOPES, Nayse. **Dez anos sem Klauss Vianna** in RioArtes n°30, p.22, abril de 2002.

Transgressão e irreverência aparecem como traços destacados em Klauss Vianna, como no exemplo dado por sua sobrinha, a bailarina e atriz mineira Fernanda Vianna¹⁷⁶:

[...] quando o Klauss vinha na minha casa, era uma reviravolta, e ele fazia questão que fosse assim. Então, eu acho que a primeira sensação de... liberdade criativa que eu tive na minha vida (risos) foi, que às vezes a gente saía de carro com minha mãe dirigindo, para ir a algum lugar com o Klauss [...] Eu deveria ter nesta época 6 ou 7 anos, e ele me punha no colo, abria a janela do carro, e dizia: "Agora, chama aquele ali de filho da puta ... e grita bem alto! E eu: fedapuuuta! Isso! Agora vai: puta que pariu! E isso, eu não sabia o que que eu estava falando; eu sabia que era errado, mas alguém estava falando para eu gritar. E eu gritava, mas era uma alegria que eu sentia! Então... eu acho... que os meus primeiros passos de dança... foram esses. (risos)

O próprio Klauss Vianna apresenta-se com suas idiossincrasias, mostrando-se como alguém instintivamente crítico, negativista, destrutivo, “*sentindo mais força nesse lado do que em uma tendência criativa*”.¹⁷⁷ Embora eu não tenha encontrado “vestígios” de práticas destrutivas em seu percurso ele se afirma como tendo desejos de “*por fogo em museu ou matar pessoas em pensamento e essas fantasias eram mais fortes do que as idéias de montar um espetáculo, abrir um centro cultural*”.¹⁷⁸

Ainda é a sobrinha Fernanda que se lembra dele

[...] como um professor muito carinhoso e muito aquela pessoa que sempre cutuca, muito provocativo. Então eu me lembro de morder o Klauss! Porque ele me provocava [...] Eu me lembro que ele chegava para almoçar com o Degois¹⁷⁹ e punha a mão na boca – coisa dos anos 70 – e depois passava a mão em mim e dizia: “Oh! Isso aqui é expressão corporal”. Lambia o dedo e colocava em mim, e eu aiiiiiiii! Ele dizia que ia cuspir na minha comida e que eu teria de comer e que aquilo era “treinamento artístico”. Muitas brincadeiras, mas que provocavam a gente, mexiam e isso está até hoje dentro de mim [...]¹⁸⁰

Para alguém que, tendo crescido em um ambiente no qual o perguntar não obtinha respostas e o questionar não se colocava, mas que não concordava com essa situação, a necessidade de rompimento pode ser imperiosa, caminhando num limite entre ‘polidez e doçura’, para alguns, e a ‘análise lúcida’ mas ‘desconcertante e reações imprevistas’, para

¹⁷⁶ **Fernanda Vianna** - Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 27 de abril de 2007.

¹⁷⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.38.

¹⁷⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.38.

¹⁷⁹ **Augusto Degois** – Artista plástico mineiro, especialista em tapeçaria. Trabalhou como cenógrafo e figurinista das coreografias do Balé Klauss Vianna e criou as estampas que ilustravam os programas dos balés, atingindo expressivos resultados. Morreu assassinado.

¹⁸⁰ **Fernanda Vianna** - Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 27 de abril de 2007.

outros; assim, a energia que restava, não se efetivando de modo destrutivo, canalizava-se para algo diferente, um outro lugar possível de si mesmo, o da criação, que se efetivava pelo envolvimento intenso com a arte.

O ano de 1971 marca a estreia de *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, montagem dirigida por Rubens Corrêa; Klauss Vianna atuou como preparador corporal, coreógrafo e ator. A peça, cuja tema central eram as ideias de liberdade, teve grande aceitação, principalmente entre os jovens, permanecendo um ano em cartaz no Teatro Ipanema. Porém, a crítica jornalística não foi tão acolhedora em seus comentários sobre muitos aspectos da montagem, mas chamou a atenção para a qualidade do trabalho de expressão corporal feito por Klauss Vianna. Em matéria para *O Jornal*¹⁸¹, José Arrabal refere-se ao espetáculo como “*curtição*” e “*equivoco autotrágico*”, mas elogia a movimentação do elenco, atenta em “*não deixar vazios*” no palco, bem como as atuações de Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque e Klauss Vianna, este no personagem Seu Guilherme. Os jornais *Última Hora*¹⁸² e *Diário de Notícias*¹⁸³ também fazem referências elogiosas à movimentação do elenco, referindo-se a ela como “*extremamente carinhosa*”, no primeiro, e “*bonita e adequada*”, sem “*excessos*”, no segundo.

Com outros olhos, vinte e seis anos mais tarde, em 7 de março de 1998 (Klauss Vianna havia falecido seis anos antes, em 1992), em texto que compunha uma série de reportagens homenageando a família Vianna¹⁸⁴, o crítico de teatro Macksen Luiz, do *Jornal do Brasil*, lembra:

¹⁸¹ ARRABAL, José. “**Hoje (não) é Dia deRock**”. *O Jornal*. Seção Artes. Rio de Janeiro, 14/11/1971.

¹⁸² NOLL, João Gilberto. “**Hoje é dia de rock. Começa um novo tempo para o rock**”. *Última Hora* – Guanabara. Rio de Janeiro, 21/11/1971.

¹⁸³ OSCAR, Henrique. “**Peça: Hoje é dia de rock (II) – 2ª parte**”. *Diário de Notícias*. Caderno Diversões. Rio de Janeiro, 04/11/1971.

¹⁸⁴ A mãe, Angel Vianna, o pai, Klauss Vianna, e o filho único, Rainer Vianna.



Foto 30 – Klaus em cena na peça *Hoje é dia de rock* (1971).
Acervo Angel Vianna. Autor desconhecido.

Como preparador corporal e ator em *Hoje é dia de rock*, a celebração hippie da liberdade que inundou o Teatro Ipanema, na década de 70, de espectadores-acólitos, Klaus consolidaria a sua teoria de que o movimento se associa à emoção, e é justamente com o gesto dramático da dança que se compõe o gesto teatral [...] O corpo não era apenas o veículo para o gesto, resultando em movimentos aleatórios para alcançar uma “beleza”. O gesto dispõe de força própria, retirada da ação dramática. Esse mineiro foi o pioneiro na transposição da dança (movimento corporal) para a gramática da cena (a palavra na raiz do movimento), e de certa maneira mostrou que o teatro poderia dançar, soltar a voz junto com a sinuosidade do movimento.¹⁸⁵

Uma observação mais atenta sobre a crítica publicada à época da montagem dessa peça mostra que seus autores, embora em tom elogioso, não deixam transparecer a força do comentário de Macksen Luiz em 1998. Talvez a perspectiva oferecida pelo tempo, na relembração do jornalista, a que se somam todas as informações posteriores sobre o que Klaus Vianna veio a realizar, e às quais ele provavelmente teve acesso, possibilitaram ao

¹⁸⁵ MACKSEN, Luiz. **Klauss mostrou que o teatro dança**. in: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 07/03/1998.

crítico esse entendimento tardio não totalmente reconhecido no momento mesmo da apresentação de *Hoje é dia de rock*.

As ideias de Klauss Vianna, a sua “teoria”, como ele diz, eram plasmadas nos corpos dos atores, e a expressividade cênica desses artistas fortalecia-se com esse trabalho, transformando as atuações, mas não constituíam propriamente uma técnica, e sim o resultado de tentativas, erros e acertos acumulados como *experiência* em tudo que até então ele realizara; ou seja, era um modo de fazer, de trabalhar o corpo do artista cênico, que muitas vezes estava sendo descoberto no ato mesmo de sua realização, nas contingências do momento e das necessidades de cada montagem. Foi nesse empenho cotidiano com atores e bailarinos que aos poucos se desenvolveu a sua proposta de trabalho para uma educação do corpo na dança e no teatro.

Um reconhecimento desse trabalho veio quando, em 1972, Klauss Vianna recebeu o Prêmio Molière de Teatro, na categoria especial, pelo trabalho de expressão corporal e pelo conjunto de sua obra no teatro, totalizando, até então, 14 peças. Esse prêmio permite-lhe viajar à Europa, aonde vai com a esposa e a amiga bailarina Marilene Martins. Ele recebe também uma bolsa do Departamento de Estado Norte-Americano para visitar por dois meses escolas de dança e festivais nos Estados Unidos. Conhece Gerda Alexander¹⁸⁶ e Jacques Lecoq¹⁸⁷ na Europa, e nos Estados Unidos visitam as companhias de Merce Cunningham¹⁸⁸, Alvin Ailey¹⁸⁹, Martha Graham¹⁹⁰ e Alvin Nikolai¹⁹¹. Essas viagens,

¹⁸⁶ **Gerda Alexander** – Professora nascida em 15/02/1908 e falecida em 21/02/1994, na Alemanha; criadora de um método de autoconhecimento denominado Eutonia, com o qual propõe o encontro de um tônus harmonioso para o corpo humano como principal objetivo pela tomada de consciência de si mesmo e do uso adequado do corpo no cotidiano. Cf. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. Rio de Janeiro: Summus Editorial.

¹⁸⁷ **Jacques Lecoq** (1921-1999) – Mímico, ator e diretor francês, fundador da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq em Paris, em 1956. Tornou-se famoso pelo seu método do teatro físico.

¹⁸⁸ **Merce Cunningham** – Bailarino e coreógrafo norte-americano nascido em 1919, tornou-se discípulo de Martha Graham até buscar seu próprio caminho. Desenvolveu seu trabalho a partir de acasos, aleatoriedade e do uso do espaço e do tempo sempre em constante transformação. Com o compositor John Cage, com quem sempre trabalhou, criou uma dança sem finalidades específicas, o menos estilizada possível. Cabe aos espectadores criarem suas relações com aquilo que vêem, cada um a seu modo. Ao seu trabalho é comum associar-se o surgimento da chamada Nova dança e da dança Pós-moderna. Entre suas criações destacam-se os *Events* e *Points in Space*.

¹⁸⁹ **Alvin Ailey** – Bailarino, coreógrafo e diretor norte-americano, nascido em 1931. Trabalhando inicialmente com vários estilos como o de Katherin Dunham, Doris Humphrey, Martha Graham, Mary Wigman e outros, encontrou seu caminho na tradição da cultura negra de seu país, cujas origens africanas soube explorar, influência que recebeu de Lester Horton. Trouxe a dança negra Americana para um novo patamar de excelência. Sua obra-prima e considerada o balé *Revelations*.

afirma Angel Vianna¹⁹², além de terem propiciado uma reciclagem para os três, mostrariam que o trabalho de Klauss Vianna com a expressão corporal no Brasil, bem como os trabalhos de recuperação motora por ela realizados no Conservatório Brasileiro de Música, estavam em sintonia com o que se fazia então em outros países.

Em 1974, após a formatura de sua turma de alunas da Escola de Bailados – da qual foi paraninfo –, Klauss Vianna deixa a instituição; entre 1975 e abril de 1976, exerceu a função de crítico de dança no *Jornal do Brasil*, a convite de Yan Michalsky. Nessa oportunidade ele publicou novamente trechos do ensaio “*Pela Criação de um Ballet Brasileiro*”¹⁹³, que havia aparecido pela primeira vez em Belo Horizonte (1952), considerado por ele como “*o primeiro ensaio sobre dança publicado na imprensa brasileira*”.¹⁹⁴

Klauss Vianna dedica-se também, ao longo de 1975, a uma pesquisa patrocinada pela Funarte – Fundação Nacional de Arte, intitulada “*O Gestual do Homem Carioca*”, que não chegou a publicar, mas que teria sido “*consciente ou inconscientemente incorporada*”¹⁹⁵ no seu processo de busca. Esse fato parece reforçar a idéia de que o valor do experimentado por ele próprio ultrapassava o valor de qualquer outro tipo de registro que de alguma forma influenciasse a consolidação de uma idéia acabada, que formalizasse um processo.

¹⁹⁰ **Martha Graham** - Bailarina, coreógrafa e pedagoga da dança moderna norte-americana, nascida em 1894 e falecida em 1991. Iniciou seus estudos de dança aos 22 anos na escola de Ruth Saint-Denis e Ted Shaw. Após abandonar essa escola, trabalha em suas danças pessoais, chegando a desenvolver uma técnica própria cujas bases assentam-se sobre as contrações e *releases*. Seu trabalho levou à criação da primeira técnica de dança moderna. Compôs um grande número de obras-primas da dança moderna, como *Carta ao Mundo* e *Acts of Lights*.

¹⁹¹ **Alvin Nikolai** – Músico, bailarino e coreógrafo norte-americano, nascido em 1912. Influenciado pela arte de Mary Wigman, que viu dançar em sua última turnê pelos Estados Unidos, faz parte da corrente germânica da dança moderna. Em suas criações o corpo do bailarino é, antes, um instrumento que dinamiza elementos variados postos em cena, numa combinação de luzes e efeitos especiais instigantes e acompanhamento musical que procura explorar uma grande variedade de sons, desde instrumentos acústicos a eletrônicos, jogando sempre com uma verve humorística.

¹⁹² **Angel Vianna** - Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 29/09/2000.

¹⁹³ Publicado pela primeira vez no periódico *O Globo* de Belo Horizonte, esse ensaio foi reproduzido na íntegra no seu livro *A Dança*, constituindo o sétimo capítulo. Nele, Klauss Vianna discute questões relativas à criação de um balé genuinamente brasileiro que, segundo ele, deveria partir não só de elementos temáticos colhidos nas tradições culturais brasileiras, como se faziam nas produções daquela época, mas também de uma técnica de dança que respondesse melhor às especificidades do corpo do bailarino brasileiro. Esse ensaio terá uma análise detalhada no capítulo III.

¹⁹⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 37.

¹⁹⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.39.



Foto 31 – Klaus e suas alunas da Escola de Bailados (1974).
Foto cedida por Waleska Brito.

Klaus Vianna enfatizou a ideia de abertura a possibilidades que gradativamente se sedimentam na consciência como efeito de tudo que é experienciado. Em seu livro ele comenta os resultados que encontrou nessa pesquisa¹⁹⁶, aos quais dedica apenas nove linhas de um livro inteiro; fala de diferenças anatômicas entre os moradores da zona sul e norte do Rio de Janeiro, as quais teriam contribuído para que esses habitantes apresentassem diferentes características de movimentação corporal, deixando entrever, ao que parece, que tal pesquisa aproxima-se mais de uma digressão, para ele necessária em seu esforço de compreensão do movimento humano, levado do cotidiano para a cena, seja no teatro ou na dança. A bailarina e atriz Mariana Muniz, nessa época integrante do Grupo Teatro do Movimento, dirigido por Klaus, Angel e Tereza D` Aquino, participou do projeto, produzindo a seguinte lembrança:

¹⁹⁶ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.37.

Eu fui trabalhar lá no Teatro do Movimento, numa época em que ele estava muito interessado em fazer uma pesquisa sobre o gestual do homem carioca. Ele ganhou e nos colou - nós do grupo - a serviço desse projeto. A gente tinha uma folha de indicações para observação do movimento, a gente ia às escolas, observava as crianças, as brincadeiras, assistia a grupos de música, investigava o gestual dos músicos. Às vezes ele ia conosco, às vezes não, e a gente tinha o compromisso de entregar essas fichas para ele com as nossas observações e isso ia fazer parte do trabalho que ele ia apresentar para a Funarte.

Eu acabei não vendo o resultado final do projeto, não me lembro de ter tido acesso, mas foi muito bom ter feito, porque trabalhou uma outra coisa que não existia para mim, que é esse olhar observador do outro, como o outro se movimenta, do ponto de vista de perceber a pessoa também em movimento, tanto é que a gente via músicos, diferentes profissões, crianças, adultos; faixas etárias diferentes para ver que impressão a gente tinha das qualidades de movimento dessas pessoas nas suas profissões, simplesmente vivendo o que elas tinham que viver [...] Ele construiu um roteiro de observação para a gente [...] eu não tenho certeza, mas tinha muito a ver com aquelas questões que o Laban¹⁹⁷ coloca, de observação: de que parte do corpo está fazendo o movimento, qual é a direção, com que velocidade, questões relativas ao movimento em si, aos elementos, fatores do movimento e às ações. Estava bem nessa linha de investigação e observação do movimento.¹⁹⁸

Ainda em 1975, Klauss Vianna tornou-se diretor da Escola de Teatro Martins Pena, onde permanece até 1978, passando em seguida a dirigir o Inearte - Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro, ali permanecendo por dois anos. Tais experiências, “*riquíssimas*”, segundo ele, permitiram-lhe pôr em prática suas idéias de administração cultural, uma vez que, ao pensar o ensino das artes cênicas, termina por interferir na estrutura didática das escolas, com medidas radicais para instituições públicas. Como exemplo, sua primeira providência foi acabar com o exame vestibular nas escolas de Arte; para ele, “*o aluno que conseguisse passar não precisava mais estudar: era um ator completo, estava formado em teatro. Pelo menos no teatro acadêmico*”.¹⁹⁹ Como educador, mostrou-se, desse modo, avesso ao tipo de cerceamento representado por esse exame, e tornou livres os cursos regulares, abrindo as escolas oficiais também a cursos noturnos de danças de salão. Para ele, tais atitudes refletiam o princípio que o encaminhou na dança: “*a arte é antes de tudo um gesto de vida*”²⁰⁰. No entendimento que vou produzindo sobre Klauss Vianna, a liberdade é condição essencial desse gesto.

¹⁹⁷ Cf. :LABAN, Rudolf Von. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

¹⁹⁸ **Mariana Muniz**: entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, Um Resgate Histórico*. São Paulo, 31 de maio de 2007.

¹⁹⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.40.

²⁰⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.40.

Quase ao final de sua *experiência* carioca, Klaus Vianna fez sua primeira direção teatral, a peça *O exercício*, de Lewis John Carlino, com Marília Pêra e Gracindo Junior, em 1977, com a qual ganhou o Prêmio Mambembe. A essa época, entretanto, já se sentia insatisfeito; se, por um lado, o trabalho em instituições públicas abria-lhe possibilidades como educador, por outro, roubava-lhe o tempo necessário ao artista criador: “*nessa hora me dá um desânimo total, começo a fugir das pessoas e dos compromissos, bebo demais*”.²⁰¹ Tal inquietude leva-o a um novo deslocamento, uma espécie de fuga, como ele explica: “*de repente fugi de tudo: do Rio, do casamento, do emprego, das responsabilidades. Fiz todos os rompimentos que achava necessários naquela hora. Fugi para São Paulo, sem qualquer perspectiva de trabalho, sem projetos, sem casa, sem nada*”.²⁰²

Mesmo levando em conta essas palavras, elas não explicam tudo e provocam algumas perguntas: por que esses rompimentos foram necessários? Em nome do quê, eles se efetivam? Pela dança que ele retomará em São Paulo? Seria em nome dos seus princípios? É que chama a atenção o fato de que alguém como ele, com uma carreira já consolidada no Rio de Janeiro desde os anos 60, premiado pela crítica e elogiado pelos artistas com os quais ali trabalhava se encontre desestimulado e, como ele relata, “*sem muita saída no Rio*”.²⁰³ Respostas difíceis de serem encontradas nas fontes desta pesquisa, mas que exigem reflexões, e cujos vestígios aparecem em informações do próprio Klaus Vianna.

Na montagem de *O exercício*, o seu trabalho de direção casou-se perfeitamente com o desejo da dupla de atores protagonistas, Marília Pêra e Gracindo Junior, que “*buscavam uma peça que viabilizasse uma revisão de suas trajetórias profissionais [...] um texto que lhes possibilitassem fazer exercícios de ator, experimentando e questionando a arte de representar*”.²⁰⁴ Toda a força do espetáculo centrava-se no trabalho dos atores frente a um mínimo necessário dos demais elementos cênicos presentes, como o figurino, o cenário, a música, a iluminação e os adereços, diz José de Anchieta, responsável pelo espaço cênico do

²⁰¹ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.41.

²⁰² VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.37.

²⁰³ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.42.

²⁰⁴ TAVARES, Joana R. da S. *Op. cit.*, 2007, p.207.



Foto 31 – Gracindo Junior e Marília Pêra em *O Exercício* (1977).
Acervo Angel Vianna. Autor: Néelson di Rago.

espetáculo. A restrição desses elementos buscava “*criar uma atmosfera, dar um tratamento ambiental, quase impossível perceber*”,²⁰⁵. Isso resultou numa concentração da cena sobre os atores e na concentração destes em suas próprias emoções, com as quais procuraram acessar “*a realidade mais íntima de cada um*”.²⁰⁶ Sem marcações cênicas muito determinadas, que aprisionassem os intérpretes, foi-lhes permitido, inclusive, espaço para improvisações, desenvolvendo-se cenas num “*palco despojado de artifícios, um espetáculo desnudado de aparatos*”.²⁰⁷ Disse Klaus²⁰⁸ que esse despojamento revelou, um “*não-cenário*”, uma “*não-música*” e uma “*não-iluminação*”, havendo, sim, um “*tripé*” formado por Gracindo como a cabeça, Marília, o coração, e ele próprio seria a coluna vertebral, estruturando-se assim o corpo do espetáculo.

De acordo com os próprios atores, o espetáculo permitiu-lhes uma viagem ao interior de si mesmos e puderam questionar a arte que se propunham fazer; “*o caminho que o Klaus escolheu para a direção [...] possibilitou, obrigou até, uma entrega total*”,²⁰⁹, diz Marília. Em entrevista à pesquisadora Joana Tavares, a atriz conta

²⁰⁵ ANCHIETA, José de. **Despojamento** In: Programa da peça *O Exercício*. Rio de Janeiro, 1977.

²⁰⁶ VIANNA, Klaus. **O corpo do espetáculo** In: Programa da peça *O Exercício*. Rio de Janeiro, 1977.

²⁰⁷ **O exercício de representar** In: Programa da peça *O Exercício*, texto introdutório. Rio de Janeiro, 1977.

²⁰⁸ VIANNA, Klaus. *Op. cit.*, 1977.

²⁰⁹ PÊRA, Marília. **Viagem para o interior de si**. In: Programa da peça *O Exercício*. Rio de Janeiro, 1977.

[...] como descobriu que o trabalho de corpo pode curar problemas psicológicos, porque na época andava deprimida, sem força para levantar seu ego. Klauss Vianna voltou-se, portanto, sobre essa questão: fornecer-lhe meios, por intermédio de exercícios físicos, para que ela fortalecesse a musculatura das costas, responsável pela sustentação da coluna vertebral, corrigindo sua postura e ativando seu “plexo solar”.²¹⁰

Para Gracindo, o trabalho com Klauss Vianna resultou numa “*forte mudança na sua vida profissional e pessoal, num processo que denominou ‘desnudamento’*”.²¹¹ No programa do espetáculo, ele comenta que

[...] foi a oportunidade de aprender, depois de 17 anos de profissão [...] como é bonito o trabalho de um ator quando ele é feito de corpo e peito abertos, inteiramente. E nessa peça, qualquer reação intermediária, mal curtida, só pode interferir negativamente. Para um resultado completo, todos os elementos têm que estar inteiros, à mostra.²¹²

Como se vê, o trabalho de direção desenvolvido por Klauss Vianna com seu processo chegou a promover nos atores do espetáculo um alcance singular, possibilitando-lhes não somente um ganho artístico, mas também um crescimento pessoal. Klauss Vianna, por outro lado, parece ter tido dificuldades nesse encontro consigo mesmo. Retomo, aqui, um comentário que ele faz no livro *A Dança*, dizendo que suas aulas, ou seja, o seu trabalho, não são para os alunos, mas para ele mesmo, um ele mesmo que ele acredita não existir. Acrescenta que experimentou muito medo de si, de suas idéias e de sua imaginação; e mais: afirma que efetivamente o que existe é, tão somente, o seu trabalho.²¹³ E assim, como vimos até aqui, o seu trabalho parte de uma proposta de, cada vez mais, procurar aproximar as pessoas de si mesmas, num laborioso processo de autodescoberta, algo que ele próprio parecia não conseguir efetivar em si. Ele seria capaz de realizar, no outro, aquilo que não conseguia realizar nele mesmo. Assim, não poderia mesmo existir para si, existindo, então, o seu trabalho – aquilo que é proposto e realizado no outro, por intermédio dele. Penso localizar-se aí um motivo possível para sua insatisfação, a sua condição de homem “sem saída” e a conseqüente necessidade de fuga que, mesmo num momento de realizações, o faz procurar num outro lugar a sua “realidade mais íntima”. Chega-se por aí à última etapa desse percurso.

²¹⁰ TAVARES, Joana R. da S. *Op. cit.*, 2007, p.215.

²¹¹ TAVARES, Joana R. da S. *Op. cit.*, 2007, p.207.

²¹² JUNIOR, Gracindo. **Questionamento**. In: Programa da peça *O Exercício*. Rio de Janeiro, 1977.

²¹³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.21.

1.4 - São Paulo

“...um pouco de fuga e de busca – como parece ser em todos os casos”

Klauss Vianna, A Dança, p. 42.

A ida de Klauss Vianna para São Paulo dá início ao último período de sua *experiência* pessoal-profissional aqui analisado. Por que São Paulo? Circunstâncias pessoais e afetivas (ele se separa da esposa, Angel, e viu-se “*sem muita saída no Rio*”,²¹⁴ em termos profissionais) levam-no a buscar outros tipos de *experiência*. Nessa cidade ele viveu os últimos doze anos de sua vida e ali, sem abandonar o teatro, no qual tinha investido muito nas duas décadas passadas no Rio, retomou sua relação com a dança e com bailarinos profissionais, pois ela, a dança, “*quase já não existia mais*”.²¹⁵ Mas essa reaproximação ele a fez já com o olhar de quem tinha assumido uma nova postura crítica em relação ao ensino da dança, à criação coreográfica e à expressividade do corpo que dança – a sua *experiência* com o teatro, que a seu modo procurou levar tanto para o ensino como para a criação em dança, motivou-o a estabelecer formas diferentes de lidar com seus alunos, leigos ou profissionais.

1.5 - Klauss Vianna: reencontrando a dança

“Dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida.”

Klauss Vianna, A Dança, p. 10.

Em meio ao movimento que se efetivou no Brasil, nos anos 80 na área de dança, o trabalho de Klauss Vianna como professor ganhou cada vez maior visibilidade entre outros importantes profissionais. Em São Paulo, no período em que lá viveu, já estavam estabelecidos muitos mestres de dança, como Maria Duschenes, Ismael Guiser, Maria

²¹⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.42.

²¹⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.42.

Melô, Renné Gumiel, Alina Biernaka, e firmava-se uma nova geração – formada por esses primeiros mestres – a exemplo de Sônia Mota, Denilton Gomes, Célia Gouvêa, Ruth Rachou e Jairo Sette. Profissionais estrangeiros também atuavam no país, como o argentino Luís Arrieta, aos quais se juntarão mais tarde outros nomes, cada um deles em seu próprio nicho. Klauss Vianna, sem um espaço próprio, reunia um grande número de alunos nas aulas que ministrava nas escolas de Ruth Rachou, Renné Gumiel, Lala Derheinzelin e na academia Steps. A essas aulas afluíam muitos tipos de pessoas, sejam artistas cênicos ou mesmo leigos; interessados num aprimoramento – no caso de profissionais –, ou apenas à procura de um trabalho corporal, no caso dos leigos. No entanto, havia uma diferença na assimilação do ensino entre os bailarinos, pois, de um modo geral, Klauss Vianna colocara o seu trabalho com a dança num segundo plano nas duas décadas que passou no Rio de Janeiro; mesmo assim ele era reconhecido como um profissional de dança, embora a sua experiência com o teatro tenha se refletido na dança e vice-versa. Efetivamente uma grande maioria dos bailarinos já atuantes nesse período – portanto formados numa tradição herdada dos pioneiros russos ou de seus seguidores brasileiros imediatos, como o próprio Klauss – estranhavam muito as suas proposições para a dança, ou por não se identificarem com elas, de fato, ou porque elas interferiam muito em entendimentos já estabelecidos, e, para eles, difíceis de serem mudados. Pondero a partir de minha experiência profissional, que o seu reconhecimento nesse campo cresceu a partir de seu contato com uma nova geração ainda não totalmente formada, ou pelo menos em via de profissionalização, como era o meu caso, ainda com espaço e disponibilidade para receber algo diferenciado, mesmo que, por vezes, aquilo soasse estranho. E foi com o reconhecimento e a respeitabilidade que construiu nos anos anteriores, que Klauss Vianna passou a “reinar” como o “guru”, o “bruxo”, o “terapeuta”, o “mágico”, o “prestidigitador” do corpo²¹⁶, imagens criadas a partir das representações da mídia.

Retomando suas relações com a dança, em 1980 ele retorna a Belo Horizonte para a montagem do espetáculo *Confidências Mineiras – Onde tem bruxa tem fada*, para o qual coreografou e escreveu o roteiro, baseado na obra de Bartolomeu de Campos Queiroz. A montagem foi realizada pelo Balé Teatro Minas, dirigido por Dulce Beltrão e Sylvia Calvo,

²¹⁶ AQUINO, Dulce. **Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade**. In Piracema, revista de arte e cultura, n°1, ano 1, p.6. Rio de Janeiro: FUNARTE – IBAC, 1993.

ambas ex-integrantes do Ballet de Minas Gerais, companhia em que ele iniciara sua carreira de bailarino nos anos 40.

O ano de 1981 decorre entre cursos, convites para festivais e a montagem do espetáculo *Clara Crocodilo*, uma realização do grupo de Lala Derheinzelin, junto com o músico Arrigo Barnabé. Para esse espetáculo ele fez a preparação corporal dos bailarinos-atores. Mas o fato mais relevante é o convite feito pelo Secretário de Cultura de São Paulo, Mario Chamie, para que ele assumisse a direção da Escola Municipal de Bailados, onde permaneceu até 1982. Nesse cargo, a constatação de que “... a escola paulista não era nem parecida com a carioca. Era pior, muito pior”.²¹⁷ Não havia, segundo Klauss, uma relação entre o que se fazia na escola e o Teatro Municipal; os professores não demonstravam interesse nem em aprender, nem em modificar nada; formados por uma técnica e uma visão antigas da arte, apenas esperavam pela aposentadoria; os programas curriculares não podiam ser modificados, dava-se a mesma aula o ano inteiro; os alunos, num total de 1200 mulheres, só pisavam no palco após oito anos de estudos; para ele, “as escolas de Bailados podem e devem fechar porque é impossível aprender alguma coisa sobre dança em suas aulas”.²¹⁸



Foto 32 – Ensaio de *Clara Crocodilo*. Acervo Lala Deheinzelin. Autor: João Caldas (1981).

²¹⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.43.

²¹⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.43.

Como a lembrar seus tempos de aprendiz com seu primeiro professor, Carlos Leite, em Belo Horizonte, ele procura descrever a situação das alunas da escola, obrigadas “a agarrar um pedaço de pau, abrir as perninhas e ficar lá, horas e horas, anos e anos, repetindo exercícios em silêncio, sem qualquer explicação sobre a relação entre tudo isso e a dança que elas sonham”.²¹⁹

Procurando romper a estrutura vigente, apresenta idéias diferentes de organização dos cursos e propõe que as alunas façam apenas duas aulas de clássico por semana, entre aulas de dança criativa, com brincadeiras, dança não clássica, jogos; a dança não é só o clássico, e as crianças devem ter espaço para se descobrirem²²⁰, ele afirma. Levou pessoas para conversar com os professores, e novos professores para dar aulas de dança moderna – como Ruth Rachou e Célia Gouveia –, quase “oito décadas depois do seu surgimento”²²¹, pois os diretores eram contra – o que não era o clássico não servia. Pedia aos professores que não deixassem as crianças sem respostas²²², mas tinha ciência de que muitos não o faziam porque “eles também não sabiam as respostas”.²²³ Abriu cursos noturnos para homens, que deixaram as salas lotadas. Mas foi justamente esse curso que motivou a agressão física sofrida por Klauss na rua durante o governo Jânio Quadros, em 1987, pois o prefeito havia proibido a entrada de homossexuais na escola, e Klauss Vianna denuncia nos jornais esse ato, como autoritário. Comentando o fato, seu irmão Ruy disse:

Infelizmente, em São Paulo, depois que ele largou a escola [...] do Estado, o Jânio Quadros queria impedir a entrada daqueles que eram mais afeminados [...] eu me lembro até que eles perguntaram a ele como é que ele iria reconhecer os homossexuais? Ah, pelos ademanos... pelos trejeitos e pelos ademanos... E perguntaram ao Klauss numa entrevista: o que ele achava dessa declaração do Jânio Quadros? Aí o Klauss, que era muito atrevido, disse: “com certeza ele se sentia ameaçado”. Não sei se foi por isso ou não, que bateram nele, agrediram e fraturaram o nariz dele.²²⁴

Para Klauss Vianna, tal agressão não obteve nenhuma repercussão porque “o Brasil está acostumado com sua própria intolerância. Perseguir minorias, aqui, faz parte da regra do

²¹⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.45.

²²⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.42.

²²¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.46.

²²² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.42.

²²³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 46.

²²⁴ **Ruy Vianna** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 9 de maio de 2007.

jogo”.²²⁵ Já seu irmão Ruy dá outra informação, dizendo que “*ele teve até a solidariedade do Ministério da Educação*”²²⁶, *perguntaram se ele não queria segurança, mas aquilo foi muito desagradável, né?*”²²⁷.

Ainda em 1982, Klauss Vianna assume a direção artística do Balé do Teatro Municipal, que se tornaria o Balé da Cidade. Mais uma vez, problemas de natureza semelhante aos da Escola Municipal de Bailados: a burocracia, as rotinas, as tabelas funcionais, as relações impessoais, um serviço público viciado e não criativo.²²⁸ Embora já dançando alguns números “*modernos e belos*”, a mentalidade dos bailarinos ainda se ressentia de um “*ranço antigo, de profissionais que não discutiam, não expunham suas opiniões*”.²²⁹ Entre conversas e novas ideias, ele vai apresentando outras possibilidades de trabalhar com uma companhia estatal. Aberto ao diálogo, convida artistas novos de outras áreas, que não a dança, a darem sua contribuição: Joana Lopes, com o teatro, Naun Alves de Souza e Patrício Bisso, que foram aos poucos modificando a mentalidade dos membros do balé. Os ensaios passam a ser vistos não como correção de erros de contagem e repetição uniforme do elenco, “*isso não me interessa*”²³⁰, mas como reflexões para entender que “*quando levanto o braço fora da hora não é porque estou errado na contagem*”²³¹, mas pode ser a “*minha emoção que está mal colocada, é minha intenção que está travada*”²³², pois um artista é antes de tudo um indivíduo, e ao insistir em marcas pode-se perder a espontaneidade e a individualidade. Entretanto, colocações como essas levantavam outras questões, como por exemplo perguntar-se como é possível, integrando um corpo de baile, manter a individualidade numa companhia pública de dança? Ainda hoje, discussão como essa não tem levado a uma solução duradoura, em razão das descontinuidades das gestões governamentais, além do tratamento dado ao profissional de dança na esfera pública. Atualmente são um total de nove companhias mantidas pelo Estado em todo o país; e esse tipo de funcionário, cujo instrumento de trabalho é o seu próprio corpo, tem sido tratado na esfera governamental como “peça com prazo de validade”, sem que sejam efetivamente

²²⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 47.

²²⁶ Não encontrei tais registros oficiais.

²²⁷ **Ruy Vianna** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 9 de maio de 2007.

²²⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, pp. 47-48.

²²⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.47.

²³⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.48.

²³¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.48

²³² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.47.

discutidas formas especiais de aposentadoria ou alternativas eficazes de continuidade de sua atuação.²³³



Foto 33 – Klaus Vianna no Balé do Teatro Municipal de São Paulo (1981).
Acervo Angel Vianna. Autor desconhecido.

Com a necessidade de inovação no quadro de bailarinos, uma vez mais Klaus Vianna atesta sua receptividade ao diálogo, quando convida artistas independentes da cena paulistana de dança para comporem o Grupo Experimental – primeira tentativa no gênero dentro do quadro das companhias oficiais do país. Artistas como Mara Borba, Sônia Mota, Ismael Ivo, Denilton Gomes, João Mauricio, Mazé Crescenti, Suzana Yamauchi trabalham juntos num momento único, cujo resultado mais significativo foi o espetáculo *Bolero*, em sua produção original.²³⁴ Nesse espetáculo, que teve a concepção de Emilie Chamie e

²³³ Somente o Balé da Cidade de São Paulo e o Balé do Teatro Guairá têm procurado a alternativa da criação da chamada Cia 2, ou seja, a criação de trabalhos diferenciados para os profissionais mais maduros, possibilitando-lhes um desempenho compatível com as reais condições físicas de sua faixa etária.

²³⁴ Durante sua gestão foram montados os seguintes espetáculos: *Valsa das Vinte Veias*, de J.C. Viola, com Naun Alves de Souza e Patrício Bisso; *Certas Mulheres*, de Mara Borba, Sônia Mota e Suzana Yamauchi;

coreografia de Lia Robato, a participação dos bailarinos constou também de sua proposta de movimentos, que eram organizados pela coreógrafa. Foi aí que “*pela primeira vez o grupo tinha a liberdade para improvisar, para errar, para experimentar*”.²³⁵ Essa atitude pode ser vista como eco de procedimentos criativos já em voga há alguns anos na cena internacional de dança, principalmente nas montagens da coreógrafa e diretora alemã Pina Bausch.²³⁶ Por esse espetáculo, Klauss Vianna recebe o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) na categoria melhor espetáculo do ano de 1983.



Foto 34 – Denilton Gomes e Sônia Mota em *Dama das Camélias* (1983).
Acervo Arquivo Multimeios – Centro Cultural São Paulo. Autor: Albert Roger Hensi.

Sendo a direção do Balé do Teatro Municipal um cargo de confiança e, portanto, exercido por pessoa indicada, a função de diretor foi transferida, em determinado momento, para o museólogo e crítico de arte Fábio Magalhães, que se opõe ao fato de os “*espetáculos estarem experimentais demais*” e acha “*que o grupo devia dançar como o balé do*

Fascinação – dança-drama de rua, intervenção urbana que teve a direção de Joana Lopes; *Dama das Camélias: um delírio romântico*, de José Possi Neto.

²³⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.50.

²³⁶ **Pina Bausch** – Bailarina e coreógrafa alemã, diretora do Wuppertaler Tanztheater, que utiliza em suas montagens da participação ativa de seus bailarinos como criadores. É o grande expoente da estética denominada dança-teatro na atualidade.

Municipal do Rio”.²³⁷ No impasse e, acredito, por uma questão de princípio, Klauss Vianna prefere deixar o cargo de diretor artístico. Porém, algo importante aconteceu – os bailarinos vão aos jornais e publicam um manifesto pedindo a sua permanência, no que são admoestados pelo novo diretor, que os qualifica como “*insubordinados*”. Entre intermináveis discussões e sofrendo pressões políticas, Klauss Vianna pediu demissão, mas também, por sua vez, publica um comunicado sobre os fatos, e que reproduzo em parte:

Estamos num momento de crise. Mas o que é uma crise e o que isso tem a ver com o projeto que estamos propondo? Somos bailarinos e, portanto, nada melhor para expressar nosso ponto de vista do que pouco movimento.

Em todo o processo de mudança, de evolução, existe o momento crítico e instável, como no caminhar: no momento em que estamos dando um passo à frente e nos encontramos com um pé no chão e outro no ar corremos o risco de desequilíbrio e da queda. É a crise - mas é também somente através desse risco que podemos alcançar nosso objetivo. E qual é a transformação que está ocorrendo? Mudanças políticas, democracia, a abertura, integração. A nós, artistas, cabe captar esse momento histórico e expressá-lo algo dentro de nossa linguagem, com isso contribuindo na expansão desses ideais.

O Balé da Cidade de São Paulo não foge à regra, seu trabalho foi sempre precursor de novas tendências. São Paulo é o pólo cultural do país e esta polaridade vem justamente do fato de ser o estado que, por razões políticas e econômicas, mais se transforma e, portanto, gera e propõe o novo. A companhia oficial de dança tem o compromisso de capitalizar e representar o espírito dessa cidade.

O momento é de democracia, de poder optar e opinar. O momento é de abertura, de poder ampliar o campo de atuação dos bailarinos, de abrir novas portas para a comunidade que nos sustenta e ir até ela, levando a dança para espaços que ainda não foram utilizados, para os bairros, escolas, praças, para o interior, o momento é de abertura de novas idéias e linguagens.²³⁸

Esse comunicado diz respeito não só à questão própria ao corpo de bailarinos, mas insere-se em todo um clima de mudanças que se instaurava no país, com o movimento Diretas Já! Sustentado, como se sabe, por ideais políticos e pelo veemente desejo de volta à democracia, esse histórico movimento mobilizou, como nunca, o povo brasileiro, na luta pelo direito democrático de voltar a eleger um presidente da República pelo voto direto. É nesse contexto e dentro dos processos que vinham sendo introduzidos por Klauss Vianna na companhia, que ele se destaca pelo apelo que faz à responsabilidade cidadã e à consciência dos bailarinos quanto à função que exerciam não só como funcionários do Estado, mas como artistas atentos ao seu tempo; e a isso cada um reagia diferentemente, pois, de fato, o “efeito Klauss Vianna” não repercutia do mesmo modo em todos eles, cuja

²³⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.51.

²³⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, pp.51 e 52.

sensibilidade e trajetória de formação fixavam-nos em outras referências – justamente aquelas contra as quais ele, Klauss, se indispunha – seja na condição de funcionários ou de intérpretes de dança.

Na área teatral Klauss Vianna trabalhou ainda em 1984 e entre 1987 e 1989, em dois projetos: fez a Direção e Movimentação Corporal dos atores Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha no espetáculo *Mão na Luva* e depois participou como Preparador Corporal no projeto T.A.R.Ô – *Rosa dos Ventos*, sob a direção de Fauzi Arap, no Teatro Arena.



Foto 35 – Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini em *Mão na luva* (1984).
Acervo Marco Nanini. Autor desconhecido.

No campo da dança, em 1985, a convite da Unicamp, trabalhou por um pequeno período como docente, sendo, no ano seguinte, convidado pela UFBA para registrar “sua técnica” – pois assim era entendida – com subsídios da Capes e do CNPQ; mas a iniciativa não foi adiante. No entanto, participa, em 1987, da implantação do Curso de Pós-Graduação em Coreografia, dessa instituição.

A meu ver, todos esses esforços contribuem, afinal, para que Klauss Vianna, impulsionado por constantes solicitações de registro de suas pesquisas, realize os trabalhos que considero os mais relevantes dos seus anos finais de vida: a Pesquisa “*A Intenção e os Gestos*”, que resultará no espetáculo *Dã-dá Corpo* (tratado no terceiro capítulo) e o livro *A Dança*, no qual trabalhou em 1989 e 1990, com o apoio de Marco Antônio de Carvalho. Essas obras foram respectivamente financiadas pelo MinC-Inacen e outros órgãos estaduais e municipais de São Paulo, e pela Fundação Vitae de Amparo à Pesquisa.²³⁹

Sobre o ensaio “*A Dança*”, lançado em 1990, temos o seguinte comentário de Klauss Vianna:

Assim como me detive em detalhes do nosso corpo, de nossa capacidade expressiva, assim como meu aprendizado vem ocorrendo como jogo de encaixes – com a incessante união de uma nova peça ao todo infinito – acredito que o conteúdo desse livro também surgirá como um amontoado de déias e questões que têm, no fundo, uma essência comum. Por tudo isso, sei que esse trabalho não está pronto nem ficará pronto nunca: são observações, reflexões, sensações que se modificam e se ampliam no dia-a-dia, na sala de aula, no meu encontro comigo mesmo. Às vezes me perguntam como é que se chama essa técnica e confesso que não sei. Eu apenas quero lançar a semente. Uma vez soltas em terra generosa, essas sementes provocarão reações.²⁴⁰

Também sobre esse livro, assim se refere o jornalista Luís Pellegrini²⁴¹, na introdução:

Este é um livro de vida, e não apenas de dança. É produto acabado de um trabalho de observação, experimentação, estudo e reflexão sobre o corpo humano e suas implicações anatômicas, funcionais, emocionais, psicológicas, afetivas e espirituais. Toda essa massa de conhecimento custou ao autor, Klauss Vianna, não apenas as muitas horas passadas nas salas de aula, como aluno e como professor, e o tempo empregado nos seus estudos teóricos: o material aqui contido, além de tudo isso, reflete a própria experiência existencial de Klauss, desde os primeiros anos de vida, até os tempos de sua maturidade consolidada.²⁴²

As “sementes” lançadas por Klauss Vianna parece terem tido algum desenvolvimento em campos do conhecimento sobre a dança e as formas de utilizar o corpo, estimulando pesquisas tanto educativas e coreográficas, como no meio acadêmico. Mas pensá-lo, como quer Pellegrini, como autor de obra acabada, penso ser uma

²³⁹ **Fundação Vitae** – uma sociedade civil sem fins lucrativos, de apoio à cultura, cujo conselho teve nomes como o do empresário José Mindlin e do professor Antônio Cândido. Em 1989 ofertou 24 bolsas de estudo à classe artística, no valor total de 300 mil dólares. Comissões formadas por especialistas em diferentes áreas, como literatura e cinema, selecionaram entre 642 projetos de todo o país os 24 contemplados.

²⁴⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.54.

²⁴¹ **Luis Pellegrini** – jornalista, escritor, livreiro, consultor editorial em São Paulo, Paris e Roma. Atual diretor de redação da revista Planeta. O Autor.

²⁴² PELLEGRINI, Luis. **Introdução** in VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.11.

contradição, uma vez que o próprio Klauss nunca se viu desse modo, mesmo porque, parece não ter chegado a conclusões. Tal *experiência educativa* remetia, antes de tudo, a ele próprio, diferentemente de nossas expectativas de encontrar, na sua obra, conclusão e acabamento, num “acorde perfeito maior”. Nesse aspecto ponderou Neves (2003) em sua dissertação de mestrado²⁴³:

Toda a discussão retomada, atualmente, em torno de seu trabalho tem uma razão. Klauss foi, enquanto pessoa e profissional, um instigador de mudanças. Acreditava no desenvolvimento de cada um, com disciplina e liberdade. Relacionava o desenvolvimento pessoal ao profissional. Deixou-nos um material muito rico, muito bem aceito, mas com pouca conceituação teórica e, portanto, com potencial para ser aprofundado e desenvolvido. Estas sementes germinam por toda parte onde ele tocou as pessoas.

Em 1992, seu último ano de vida, ele é homenageado com a Comenda da Ordem do Mérito Artístico – Colégio Artium, da Fundação Clóvis Salgado, de Belo Horizonte. Nessa época já trabalha com muita dificuldade, tivera um enfarto em 1972, e ainda trabalhou por vinte anos, sobrevivendo com esforço; às vezes interrompia as aulas, com falta de ar e tonteadas; mesmo assim, atendendo à insistência, do filho Rainer Vianna e da nora Neide Neves, fundou a Escola Klauss Vianna, em São Paulo, empreendimento do qual não chegou a desfrutar, pois veio a falecer em 12 de abril de 1992, de parada cardíaca. Neste trecho de entrevista, a saudade e admiração que ele deixou impressas no seu irmão Ruy²⁴⁴:

Klauss dizia de sua operação no coração, que ele iria sobreviver, ou ganhar uma asa de anjo [...] Faleceu sozinho...! Morrer sozinho é muito triste! Mas ficou principalmente o idealismo dele, a criatividade. Eu às vezes cheguei a pensar, uma certa época, que seria melhor que eu morresse no lugar dele. Eu sou um artesão, sou um cirurgião plástico, um artesão... e ele, uma pessoa muito criativa, com uma imaginação fértil, criou tantas coisas bonitas! Tinha muita admiração por ele, sempre tive [...] Ele achava que os bailarinos tinham que ter uma formação, não só literária, mas conhecer obras de arte, não só fazer balé! Balé por balé! Ter uma boa formação cultural para ser um bom bailarino, e... ele tinha, estudava...

²⁴³ NEVES, Neide. **O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação: Técnica Klauss Vianna**, dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2003, p.2.

²⁴⁴ **Ruy Vianna** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 9 de maio de 2007.

Klauss Vianna e os anos 80: a explosão da dança cênica brasileira

O tempo vivido por Klauss Vianna em São Paulo coincide com um período intenso para a dança brasileira em geral – e a dança paulista, em particular –, marcado por muitos acontecimentos importantes. As iniciativas, tanto estatais como privadas, deram novo impulso a diversos setores ligados à dança no Brasil. As muitas ações vão desde a criação em dança, passando pelos tipos de formação livre e acadêmica, pela constituição de novos grupos e companhias, produção editorial, organização de mostras e festivais, bem como pela maior circulação de nossas produções e de nossos artistas de dança por palcos nacionais e internacionais. Um país onde, no senso comum, sempre se reconheceu como tendo “a dança no corpo”, mas que, por outro lado, nunca deixou de manifestar dificuldade em perceber a dança como uma atividade profissional possível e respeitável, tem nos anos 80 um período de maior visibilidade nesse campo e o reconhecimento mesmo de que os bailarinos constituem uma categoria de trabalhadores no contexto artístico brasileiro.

Se levarmos em conta a oficialização da Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1931²⁴⁵, que possibilitou a formação da primeira geração de bailarinos brasileiros numa escola oficial, veremos que, grosso modo, os profissionais da dança atuantes na década de oitenta formaram a terceira e quarta gerações de descendentes desses primeiros. Essas duas gerações tiveram a oportunidade de entrar em contato com muitos dos primeiros mestres formadores da primeira geração, que ainda atuavam na área – em sua maioria estrangeiros de origem russa –, e também com bailarinos dessa primeira geração de formandos, com os quais muitos estudaram. Também contribuiu para a formação desses bailarinos o grande trânsito de profissionais que nessa década de 1980 circularam pelo país, tendo alguns deles aqui fixado residência. Esses artistas profissionais possibilitaram o acesso, por um grande número de artistas de dança brasileiros, a informações e experiências novas ligadas às técnicas clássica, moderna e do Jazz, então em voga na Europa e nos Estados Unidos. Entre os muitos bailarinos e coreógrafos que estiveram no Brasil nessa época, estão: Oscar Araiz (Argentina), Vitor Navarro (Espanha), Luís Arrieta (Argentina), Hugo Travers (Argentina), Hugo Delavalle (Argentina), Graciela Figueiroa (Uruguai),

²⁴⁵ SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil** – Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989, p. 261.

Lenie Dale (Estados Unidos), Clyde Morgan (Estados Unidos), Grahan Bart (Inglaterra), Norma Binaghi (Argentina), Natália Makarova (URSS), Mikhail Barishnykov (URSS), Richard Gragun (Estados Unidos).

As qualidades artísticas de nossos profissionais que iam entrando no mercado, e o desejo desses profissionais de se expressarem pela dança, e dela sobreviver, fizeram com que aqueles que não conseguiram se enquadrar nos padrões das poucas companhias estatais existentes no país – únicas instituições capazes de garantir uma segurança trabalhista mínima – se reunissem em grupos independentes. Embora nem sempre esses grupos garantissem uma estabilidade financeira e continuidade, tinham, por outro lado, maior liberdade de trabalho, e, por isso, cresceram em número. Companhias formadas anteriormente, como o Balé Staging, que nessa década completava 10 anos de existência, foram consolidadas, entre elas o Grupo Corpo, que iniciou suas atividades em 1976. É assim que, sem a pretensão de ser exaustivo, passo a citar grupos que se sobressaíram ao longo desses anos, como o Marzipan, o Balé Ismael Guiser, o Ópera Paulista, o Cisne Negro, o Casa Forte e o Balé da Cidade de São Paulo, todos de São Paulo; o Grupo Tran-Chan e o Balé do Teatro Castro Alves, da Bahia; os grupos Trans-Forma, Balé Teatro Minas, 1º Ato, Gerais Companhia da Dança, Grupo Camaleão, Grupo Oz, Balé do Palácio das Artes, o Grupo Corpo, já citado, e o Grupo do Centro Mineiro de Danças Clássicas, em Belo Horizonte; o grupo Endança, de Brasília; o Balé do Teatro Guairá, em Curitiba; o grupo Vacilou Dançou, o Balé do Terceiro Mundo e o grupo Coringa, no Rio de Janeiro; o Balé Folclórico do Recife, em Pernambuco; os Grupos Ânima e Terpsi, no Rio Grande do Sul, entre muitos outros. Todos esses exemplos de grupos e companhias têm em seus quadros nomes muito importantes da dança do país, como as bailarinas Marilena Ansaldi, Sonia Mota, Suzana Mafra, Dudude Herrmann, Lina Lapertosa, Ana Botafogo, Ana Maria Mondini, Carmem Purri, Cecília Kerche, Bete Rizoleu, Cláudia Palma; e os bailarinos Humberto Silva, Denilton Gomes, Ismael Ivo, Pedro Paulo Rosa, Francisco Timbó, Rui Moreira, Jairo Sette, J. C. Violla, entre muitos outros.

Entre os grupos citados, mas excetuando-se os que são ligados às instituições públicas, só os grupos Corpo e 1º Ato contavam com um patrocínio regular da iniciativa privada, o que assegurou a continuidade do trabalho desses grupos e o seu desenvolvimento artístico com o consequente reconhecimento nacional e internacional alcançado por ambos.

Para o Grupo 1º Ato, tive a oportunidade de montar duas coreografias e um espetáculo completo, entre 1988 e 1990.²⁴⁶

Em meio à diversidade de grupos de dança atuantes no período, um Klaus Vianna que se distinguia no cenário da dança brasileira desde os anos 50 como um profissional atento e crítico frente às questões que diziam respeito à dança brasileira como um todo acabara de deixar a direção artística do Balé da Cidade de São Paulo e tentava situar-se entre suas novas possibilidades de trabalho, entre as quais ele guardava “*um esboço de sonho: recompor, com novos elementos, o Balé Klaus Vianna, onde ele poderia retomar com maior vigor sua atividade preferencial – a de professor*”.²⁴⁷

Entre iniciativas governamentais, destaca-se, em 3 de outubro de 1986, a regulamentação da Lei nº 7505, conhecida como Lei Sarney. Assim, o Estado passa a conceder benefícios fiscais no Imposto de Renda a operações de caráter cultural e artístico, abrindo outras possibilidades para a produção cênica. Embora essa lei tenha contribuído para que muitos projetos viessem a se concretizar, distorções na sua interpretação e uso geraram alterações e debates sobre a sua eficácia e aplicação. Em 1988 Klaus Vianna integra o Pleno de Notáveis, órgão máximo que geriu o Prêmio Lei Sarney à Cultura Brasileira, o qual premiou naquele ano vários artistas de dança, entre eles Rodrigo Pederneiras, Ana Maria Mondini, Zélia Monteiro, Humberto Silva e Armando Aurich.

Outro acontecimento fundamental foi o crescimento do número de festivais e mostras de dança em pontos distintos do país. Como efeito desse crescimento, a difusão das produções de dança começa a descentralizar-se do eixo cultural Rio-São Paulo, favorecendo o aparecimento de outros polos de dança e viabilizando a circulação de grupos, a formação de novas platéias, e tornando conhecidos do público, em nível nacional, artistas de dança não frequentes na grande mídia. De modo geral, esses eventos formavam dois eixos: segundo Saulo Borges, “*um tem como parâmetro expor a produção local e a*

²⁴⁶ Em 1988 “*O Realejo do Dia e da Noite*”, com roteiro e música originais de Eduardo Guimarães Álvares, ganhador da concorrência Fiat para dança; em 1989, “*Ravel*”, balé originalmente montado para o Grupo Trans-Forma, para o Concerto em Sol Menor p/ piano, de Maurice Ravel; e, finalmente, “*Carne Viva*”, em parceria com Dudude Herrmann, espetáculo ganhador dos prêmios Cauê para Melhor Coreografia e Melhor Bailarina. Com esse espetáculo o grupo fez sua primeira turnê internacional na América Latina e Europa, representando o Brasil na Feira Mundial de Sevilha (Espanha) em 1990.

²⁴⁷ TAIAR, Cida. **Klaus Vianna, o coração atento à emoção da dança**. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, 19 de julho de 1983, p.25.

extensão de sua crítica, reunir a criação e intercambiar a diversidade; o outro tem como princípio o estabelecimento da competição”.²⁴⁸ Um exemplo de pioneirismo²⁴⁹ nesse tipo de evento é o Festival de Inverno promovido pela UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, o maior festival de arte organizado por uma universidade pública brasileira, que serviu de exemplo para muitos outros. A Oficina Nacional de Dança Contemporânea, promovida pela UFBA – Universidade Federal da Bahia, em Salvador (iniciada na década de 70), é ampliada com um maior número de espetáculos e artistas convidados, passando a funcionar como mostra, e não como competição (1982). Muitos outros eventos devem ser aqui citados. O Ciclo de Dança do Recife, em Pernambuco²⁵⁰ (1982). O FLAAC – Festival Latino-americano de Arte e Cultura, realizado em Brasília, pela UNB²⁵¹ (1987). O Festival de Dança de Joinville, em Santa Catarina (1982), e o Festival do Triângulo, em Uberlândia, Minas Gerais (1987). Nasce o ENDA – Encontro Nacional de Dança Amadora, em São Paulo (1982). A Mostra de Jovens Coreógrafos, bem como os Ciclos de Dança do INACEN, no Rio de Janeiro. No Rio Grande do Sul, o Dança Porto Alegre (1988), que após os espetáculos promovia debates com o público. Entre esses festivais e encontros, Klauss Vianna tinha dois “nichos” de presença constante, que eram o Festival de Inverno da UFMG e a Oficina de Dança Contemporânea da UFBA. Nesses ambientes, o alunado de dança inscrito em suas oficinas eram em sua maioria iniciados ou leigos que buscavam uma aproximação, para, como se dizia na época, “fazer um trabalho corporal com o Klauss”. Segundo Lia Robato, o evento da UFBA era um tipo de festival que, criado nos anos 70, ainda guardava características muito próprias daquela época, pois

[...] era um tipo de festival que tinha cabimento nos anos 70, com a visão do ideal de comunidade, influenciada pelo movimento Hippie, aquele romantismo Hippie. E que era possível, as pessoas ainda se davam ao luxo de poder ficar um mês, quinze dias fora de casa. Ninguém tinha trabalho, ninguém tinha aquele compromisso todo, né? Nesses momentos, tudo se encaixa à pesquisa que Klauss estava fazendo.

²⁴⁸ BORGES, Saulo – *Festivais Nacionais: o intercâmbio e a competição*. in: Dançar 10 anos. Edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992.

²⁴⁹ O Festival de Inverno da UFMG tem sua primeira edição ainda na década de 1960, tornando-se um ambiente de resistência frente à Ditadura Militar do período em questão. Foi por muitos anos o único do Brasil a reunir a diversidade da arte num único evento de nível internacional.

²⁵⁰ Programa do V Ciclo de Dança do Recife, 1987.

²⁵¹ Programa do 1º FLAAC – Festival Latino-americano de Arte e Cultura. Brasília: UNB, 1987.

Como depois, muito depois, ele lá em São Paulo, isso já era um produto vendido para o consumo, que tinha a ver com o atendimento personificado da era “yupi”.

Foi se transformando a forma como o trabalho dele era absorvido pelas pessoas. Naquela época desses encontros aqui na Bahia era quase como um ritual, a aula de Klauss... Mas só que era sério, ele não brincava em serviço, ele corrigia mesmo, ele exigia mesmo, mas num clima lindo, de sonho onírico, e muita irreverência e tal.²⁵²

No âmbito internacional, em 1985 tem início o Festival Internacional de Dança do Rio de Janeiro, e, em 1987, acontece a primeira edição do Carlton Dance Festival²⁵³, que trouxeram aos palcos brasileiros grandes companhias estrangeiras, cuja diversidade de estéticas amplia a experiência artística das platéias brasileiras de dança. Nesses festivais, os convidados internacionais apresentavam-se junto aos convidados nacionais, elevando, aos olhos do público brasileiro, o status artístico de nossos bailarinos e grupos.

Ainda nesse contexto, produções de dança brasileira contemporânea são mostradas em 1988 em Portugal – nas cidades de Lisboa e Porto –, na Mostra de Dança Brasileira Contemporânea. Essa participação foi numa iniciativa da bailarina paulista Sonia Mota, em conjunto com a Fundação Calouste Gulbenkian, durante a qual se apresentaram vários grupos e espetáculos nacionais.²⁵⁴ Em todos esses eventos, sempre houve a participação de órgãos públicos, principalmente federais, ligados à cultura, seja em âmbito nacional ou internacional. Destaco aqui o *Dança Brasil: perspectiva 88*²⁵⁵, realizado no Rio de Janeiro, com patrocínio do MINC - FUNDACEM e do Serviço Brasileiro de Dança; na ocasião discutiu-se, frente ao “*evidente crescimento da dança em todo o país a contradição da limitada infra-estrutura disponível para o seu desenvolvimento*”. Reuniram-se durante quatro dias no Teatro Villa-Lobos, representantes de vários estados brasileiros que buscavam soluções e propostas de aproximação entre a comunidade de dança, empresas privadas, instituições incentivadoras e dirigentes de entidades culturais. Nesse encontro

²⁵² **Lia Robato:** entrevista a Ricardo Barreto. Projeto Klauss Vianna, Um Resgate Histórico. Salvador, 29 de agosto de 2007.

²⁵³ Programa do I Carlton Dance Festival. São Paulo, 1987.

²⁵⁴ O solo *Under Skin com o bailarino Ismael Ivo*; *Fuga quase Libera*, com os bailarinos Sonia Mota e Zeca Nunes; *Certas Mulheres* com Patrícia Galvão, Soraya Sabino, Mara Borba e Kico (participação); *AssimSeja?* pelo Teatro de Dança de São Paulo, dirigido por Célia Gouvêa e *Vidros Moídos (Coração de Néelson)* pelo Grupo Trans-Forma com coreografia de Sonia Mota. Fonte: Programa da Mostra de Dança Brasileira Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988.

²⁵⁵ Programa do evento *Dança Brasil: perspectiva 88*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, Serviço Brasileiro de Dança, 1988.

particpei da mesa *Pesquisa - Perfil da Dança*²⁵⁶, representado as companhias independentes de dança de Minas Gerais. Vale lembrar que durante esse evento a dança perde Rolf Gelewski (então vivendo na cidade de Recife), figura matricial nesse segmento artístico tanto pelo que contribuiu na estruturação da Escola de Dança da UFBA, primeira do gênero em universidade brasileira, como por ter aberto as portas dessa universidade para Klauss Vianna, com todas as importantes repercussões daí resultantes, como vimos anteriormente neste texto.

Embora não se ligando efetivamente a esses eventos, Klauss Vianna desenvolve nesses anos um intenso trabalho – faz a montagem de *Dã dá Corpo* e viaja por cidades brasileiras para dirigir cursos de dança e consciência corporal. Em 1987, recebe homenagem da APETESP - Associação dos Produtores Teatrais do Estado de São Paulo.

No campo editorial, a Revista *Dançar* é publicada a partir de 1982, tornando-se uma importante publicação especializada em dança no país; circula por vários anos sem interrupção, e mantém conectados os artistas de dança brasileiros, com interessantes matérias. A revista teve o incentivo do SNT – Serviço Nacional de Teatro, e também quando este se tornou Inacen – Instituto Nacional de Artes Cênicas, e mais tarde Fundacen – Fundação Nacional de Artes Cênicas. Em suas páginas, há críticas, entrevistas e artigos de muitos de nossos críticos de dança, como também de pesquisadores ligados a universidades, como Marcos Bragato, Helena Katz, Cássia Navas, Christine Greiner, entre outros. No editorial da edição comemorativa de seus 10 anos, completados em 1992, lemos que, a despeito das dificuldades, a revista

[...] *Dançar* tem se mantido fiel aos compromissos originais. Ou seja, fazer a cobertura dos eventos nacionais e internacionais e, além disso, participar ativamente no meio, incentivando novos nomes, resgatando aqueles que têm construído a dança brasileira, e construindo, por assim dizer, uma espécie de memória viva dos movimentos de dança.²⁵⁷

²⁵⁶ A pesquisa, *Perfil da Dança*, foi realizada pela bailarina e produtora Gilda Almeida e financiada pela FUNDACEN. O público-alvo compunha-se de bailarinos, companhias independentes e empresas do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Dentre os convidados para o evento, estiveram presentes: Helena Katz, Graciela Figueroa, Lourdes Bastos, Carlota Portela, Dudude Herrmann, Regina Miranda, Maurice Vaneau, Eugênia Feodorova, Ciro Barcelos, Angel Vianna, Marise Reis, Dulce Aquino e representantes das empresas IOB, IBM, Shell, Dupont, Vasp e White Martins.

²⁵⁷ Revista *Dançar*, edição comemorativa de seus 10 anos. São Paulo: OESP Gráfica, 1992.

No âmbito educacional, os anos 80 são marcados por uma crescente preocupação dos profissionais e pesquisadores de dança com a formação de bailarinos. Sobre esse tema, diz Helena Katz, chamando a atenção para a necessidade da reconceituação das palavras bailarino e formação:

Não existe o bailarino para a dança, e sim um bailarino para uma dança. Uma escola precisa de uma companhia x e para isso formar de maneira x os seus bailarinos. O produto final, que é aquilo que o bailarino dança, a escolha estética dele, é que é a escolha de sua formação.²⁵⁸

Desse modo, o que acontece, mesmo nos dias atuais, é que na grande maioria das vezes a pretendida formação restringe-se a um treinamento de uma habilidade de expressão segundo uma determinada técnica e estilo de dança.

No correr da década esse quadro vai mudando, principalmente pela via acadêmica, pois começam a surgir novos cursos superiores de dança no país, como o da Fundação Teatro Guaíra/PUC – PR e da Faculdade de Dança do Rio de Janeiro, associada à UniverCidade, em 1984. Já em 1987, criam-se os cursos de graduação em dança da UNICAMP e a Especialização em Composição Coreográfica, da UFBA, para a qual muito contribuiu Klauss Vianna. Em Santos é criada a Faculdade de Dança da Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes. Nessa década foram também realizados o II Congresso Nacional de Ensino da Dança e a Exposição de Ensino da Dança, no Rio de Janeiro, em 1982.

No trânsito de informações que se ia estabelecendo entre as produções dos “fazedores de dança” – os artistas – e as produções acadêmicas, cuja autoria nem sempre era de artistas, os que produziam e executavam a dança não necessariamente eram os que refletiam sobre ela; assim, seja no campo acadêmico, ou não, parâmetros, expressões, idéias e conceitos próprios de certos campos de conhecimento passam a aparecer nas falas de vários profissionais ligados à dança, nem sempre com a desejada propriedade vocabular. A respeito disso, em matéria intitulada *Pesquisa em Dança*, Cássia Navas²⁵⁹ (1992) procurou chamar a atenção, entre outras questões, para equívocos existentes na conceituação do que se entendia como pesquisa em dança no Brasil, fossem elas de natureza prática ou teórica. Observe-se:

²⁵⁸ KATZ, Helena *apud* GREINER, Christine. **Educação da dança: conhecimento do corpo e da alma** in Revista Dançar, edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992, p. 27.

²⁵⁹ Nessa época pertencente à Divisão de Pesquisa/CCSP (IDART) e do Núcleo de Dança.

Durante os últimos 15 anos, cresceram no Brasil os coreógrafos e bailarinos que reconheceriam em seu trabalho um fazer investigativo, auto-denominando-se pesquisadores, realizadores de pesquisa em dança [...] Neste contexto, fazer pesquisa começou a significar uma série de procedimentos nada investigativos, provocando um certo barateamento da expressão, usando a palavra como um certo qualificativo nobre, e, via de regra, não correspondia aos caminhos adotados para a construção dos produtos [...] muitas vezes os experimentos dos grupos do circuito amador ou escolar [...] foram apressadamente considerados trabalhos de pesquisa e não produtos de aprendizado.²⁶⁰

No âmbito profissional, a mesma autora ressalta, ainda, que muitos grupos investiam, sim, por conta própria, em trabalho de investigação e modernização de suas linhas de linguagem, mesmo sem o apoio de instituições às quais comumente se ligam os que investem em pesquisa. Tal se deve, em grande parte, “à especificidade da formação dos artistas em dança, em sua grande maioria que estruturam suas carreiras fora de organismos de ensino ou de pesquisa”²⁶¹. Entretanto, nos anos 80, a Fundação Vitae, de São Paulo, passou a conceder regularmente bolsas de pesquisa em dança, fato que, como vimos, deu condições a Klauss Vianna de escrever o livro *A Dança*.

Nesse contexto brasileiro do ensino e da pesquisa acadêmica em dança, a figura de Klauss Vianna sempre ocupou um lugar ambíguo: embora não pudesse ocupar um cargo definitivo de docente em instituições públicas ou mesmo particulares, visto que não tinha diploma de graduação superior, ele era, no entanto, sempre lembrado pelas instituições públicas quando se tratava da implantação de novas propostas educacionais ligadas à dança. Essa ambiguidade, aqui referida entre os meios acadêmico e não acadêmico, diz respeito ao próprio Klauss Vianna, que em suas práticas em sala de aula não se prendia a certezas, descartando, sem maiores pudores, verdades que no dia anterior tinham sido assumidas como prioridades.

Quando foi implantado o curso de Graduação em Dança da UNICAMP (1985), por Marília de Andrade, ele foi convidado a contribuir na estruturação do curso, que teria como base o seu trabalho pessoal com a dança, e ele seria, para tanto, contratado como professor titular, possibilidade então existente naquela instituição; mas ele não aceitou a docência. Também na UFBA (1987) – sem esquecer a sua primeira estada por dois anos nessa

²⁶⁰ NAVAS, Cássia – *Pesquisa em Dança*. In: Revista Dançar, edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992, p. 59.

²⁶¹ NAVAS, Cássia. Op. cit. 1992, p.59.

instituição na década de 1960 –, como visto acima, ele foi convidado a participar da instalação da Pós-Graduação em Coreografia, mas lá também não permaneceu.

Toda essa movimentação envolvendo a dança que se produzia no país ao longo da década de 80 veio impulsionar tanto estudantes como profissionais para uma certa inquietude e novos interesses em relação à dança, contribuindo para a desmontagem de uma velha máxima, comum em nosso meio: “o bailarino não pensa, ele faz”. Essa lenta, mas contínua desmontagem, fortalece o deslocamento da dança, em nossa cultura, do lugar de mero entretenimento “chic” para a posição, ainda não considerada, de área de conhecimento no campo da arte. Nessa direção, o trabalho de Klauss Vianna mostrou-se uma importante contribuição. Com o seu empenho em compreender a natureza humana e ver essa natureza expressar-se na cultura em que se forma, a qual também ajuda a formar, ele redefinirá o lugar do bailarino dentro da própria dança ao rever a idéia de autoria, agora dentro do princípio segundo o qual o executante passa a ser também um autor, um intérprete-criador, o que reflete um forte traço da contemporaneidade em dança. É disso que tratamos nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 2

EXPERIÊNCIA E NARRATIVA EM KLAUSS VIANNA

“... que é contar uma história? O que é contar a história? (O que isso significa? serve isso para alguma coisa e, se for o caso, para que? Por quê essa necessidade, mas também, tantas vezes, essa incapacidade de contar? E qual é esse prazer, que Platão denunciava como perigo, de escutar histórias, uma história, a história?).”

Jeanne Marie Gagnebin

Na minha infância sempre ouvi histórias e com elas construí imagens, do passado ou do futuro – o presente era a conexão dessas duas possibilidades, e ambas alimentavam minha fantasia. Gostava de ouvir repetidamente as mesmas histórias, em especial aquelas em que nem tudo saía como eu queria; ouvindo-as outra vez, parecia-me que algo novo ia acontecer, alterando a ordem dos fatos ou os seus resultados. Quem sabe outro destino para as personagens? Ou novas possibilidades para a interpretação de pessoas e fatos? Naturalmente nem sempre era assim; alguns fatos persistiam, por maior que fosse o meu desejo de alterá-los, e eu me deparava com “a vida como ela é”, tendo de submeter-me a ela; algumas histórias eram, de fato, só aquilo que contavam. Restava-me, então, viver e saber sobre seus conteúdos, e na procura desse ‘saber’, a vida reservava-me novas e instigantes histórias. Assim correram os anos, e hoje aqui estou compartilhando com a autora da epígrafe que abre este capítulo, as perguntas que ela faz e, tal como ela, procurando respostas.

Ligadas a uma pesquisa de cunho acadêmico, as possíveis respostas a essas perguntas passam hoje por questões outras que não as mencionadas no parágrafo acima. Mesmo assim, ainda guardam muito daquilo que é – e do que não é – contado e do que de fato aconteceu, abrindo igualmente possibilidades para outros olhares, outras formas de contar histórias, pois, como diz Walter Benjamin²⁶², “o dom de despertar no passado as

²⁶² BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In Walter Benjamin, Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.224.

centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador”. É assim que um narrador consegue reunir um conjunto de dados e constrói, por sua vez, um passado que nos faz (re) pensar o presente.

Na busca de caminhos teóricos que me auxiliassem nesta pesquisa, a escolha de Walter Benjamin justificou-se pela forma como a maior parte das fontes utilizadas apresentam Klaus Vianna, ou seja, alguém que se firmou no uso amplo de sua própria **experiência** para a construção de seu percurso profissional como artista e pesquisador. Assim também, pelo fato de os seus escritos poderem ser vistos, e serem por mim tratados, como uma **narrativa** que contém a descrição dessas experiências e do aprendizado delas decorrente. Nessas narrativas incluem-se suas dúvidas e questões, num entrelaçamento de vida, pesquisa e fazer artístico, que, por fim, dão forma à minha hipótese de que o seu trabalho efetiva-se numa **experiência educativa**.

Nesse quadro narrativo, firmado na experiência, os escritos de Benjamin²⁶³ apresentaram-se luminosos, pois a partir de sua noção de *experiência*, que se associa à idéia de uma *narração*, foi possível aportar maior clareza para o estudo proposto, dada a amplitude de suas reflexões sobre a modernidade – que abrangem distintos campos do conhecimento, como a história, a sociologia, a literatura, a política a educação, as pessoas e a vida em geral –, e cujos efeitos permitiram-me pensar Klaus Vianna não somente como um representante brasileiro da dança moderna, mas também, em outra escala, posicioná-lo ao lado dos produtores internacionais dessa arte, sejam eles os pioneiros ou os seguidores destes na América do Norte e Europa, e identificando-o num processo de rupturas e continuidades, de rupturas e reconexões. Esse fato qualifica-o como um artista e pesquisador que soube cruzar muitas interferências, e por isso refletir sobre a tensão de equilíbrio entre o corpo, o meio e a expressão individual do artista e das pessoas comuns, consoante o tempo de cada um.

Em *Experiência*, o primeiro ensaio sobre o tema, escrito por Walter Benjamin na sua juventude, o autor volta-se contra aquilo que a seu ver tornava, ao olhar das pessoas adultas, o ímpeto juvenil algo menos importante, e mesmo banal, frente a toda experiência adquirida pelo ser adulto, a quem ele chama de um “*ser mascarado. A máscara do adulto chama-se ‘experiência’*. *Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma*” e os adultos,

²⁶³ BENJAMIM, Walter. **O Narrador**, in Obras Escolhidas vol.1, Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

“desvalorizam e destroem nossos anos”²⁶⁴. Ao final da década de 20, entretanto, Benjamin procura rever essa noção, reposicionando-se diante dela:

Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa.²⁶⁵

Em *Sobre o Programa da Filosofia a Vir* em que analisa o conceito de experiência em Kant, Benjamin, ao criticar um “conceito de conhecimento de orientação unilateral, matemática e mecânica”, reflete sobre um conhecimento que torne possível “não Deus, é claro, mas a experiência e a doutrina de Deus”²⁶⁶. Nos textos *Experiência e Pobreza*, *O Narrador*, *Sobre alguns Temas em Baudelaire* e *Sobre o Conceito de História*, Benjamin retoma essa ideia, relacionando-a a outras questões nas quais prevalece a noção de experiência (*Erfahrung*) ligada a um contínuo enfraquecimento da experiência na estrutura capitalista do mundo moderno, ao mesmo tempo em que pensa a respeito de uma outra noção, a de vivência (*Erlebnis*), que faz frente à primeira. Para Benjamin, na experiência (*Erfahrung*) autêntica pressupõe-se, no campo da memória, a conjunção de conteúdos do passado individual e do passado coletivo, ou seja, há uma memória comum; por outro lado, na vivência (*Erlebnis*), o que se tem é a experiência vivida por um indivíduo solitário, sem o concurso da coletividade. Para tal formulação, Benjamin recorre a Proust²⁶⁷, que, na obra *Em busca do tempo perdido*, fala da precariedade de sua memória em relação à cidade de Combray, onde passara parte da infância. Um dia surpreende-se ao comer um pequeno bolo, *madeleine*, cujo sabor o “transportara de volta aos velhos tempos”²⁶⁸, e compreende, então, que sua lembrança estivera limitada por uma memória sujeita aos apelos da atenção, ou “voluntária”, como diz, e que na verdade não guardava traços do passado; este estaria, antes, “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de

²⁶⁴ BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2002, p. 21.

²⁶⁵ BENJAMIN apud MAZZARI. **Experiência**, in Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação, coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002, p.21.

²⁶⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a História Aberta**, in Obras Escolhidas vol.1, Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 9.

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns Temas em Baudelaire**, in Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

²⁶⁸ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns Temas em Baudelaire**, in Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989., p.106.

ação. *Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte se depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos.*”²⁶⁹ Benjamin, no entanto, procura ir mais longe, creditando o fato não a um acaso, mas, antes, à redução das “*chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência*”.²⁷⁰ Um exemplo dessa redução, ele vai buscar nas publicações jornalísticas, pois das informações ali presentes não se tem a intenção de que sejam incorporadas pelos leitores, uma vez que os

[...] princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico²⁷¹;

acrescenta, também, que “*a exclusão da informação do âmbito da experiência se explica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à “tradição*”.”²⁷² Enfim, conclui que o declínio da experiência concorre para um outro fato, qual seja, a incapacidade de narrar – uma das mais antigas formas de comunicação. A narração

[...] não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.²⁷³

Desse modo, vemos que, para Benjamin, a *experiência* concorre para substanciar a *narrativa*, o cerne de sua noção de *experiência*; também segundo ele, na modernidade essa *narrativa* está em vias de extinção, pois, uma vez que ela parte de uma transmissão em sentido pleno, a sociedade moderna não mais apresenta as condições para que ela se efetive. Ao imprimir uma vertiginosa velocidade às coisas cotidianas, a sociedade moderna não oferece o tempo ideal aos acontecimentos e, conseqüentemente, mais escassa vai se

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns Temas em Baudelaire**, in Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

²⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns Temas em Baudelaire**, in Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

²⁷¹ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns Temas em Baudelaire**, in Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.107.

²⁷² BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns Temas em Baudelaire**, in Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.107.

²⁷³ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns Temas em Baudelaire**, in Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.107.

tornando a figura do narrador, aquele que conta algo partilhando uma experiência vivida. Ou seja, “a experiência [Erfahrung] que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”.²⁷⁴ Assim, também está em extinção a sabedoria contida nas narrativas, que são fruto da *experiência*.

Para Benjamin, as condições possíveis, mas inexistentes na sociedade capitalista moderna para a transmissão narrativa da *experiência*, implicariam, entre outros aspectos, estes três principais: primeiro, a *experiência* transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, havendo, pois, uma comunidade de vida e discurso vivida por várias gerações, portanto compartilhada, e que seria retomada sempre pelo contínuo da palavra transmitida de geração em geração, “de pessoa a pessoa”²⁷⁵, de pai para filho, daquele com maior experiência para alguém que está aprendendo; o segundo aspecto, a atividade artesanal das sociedades anteriores à era capitalista, que favorecem a sedimentação das muitas *experiências* pelos seus ritmos mais lentos, no qual existe um tempo para se contar algo, uma palavra que unifica; finalmente, tal transmissão, entretanto, deve vir plena de uma sabedoria, uma sapiência passível de ser transmitida aos que ouvem, e que dela poderiam tirar proveito. Faço aqui um paralelo com a prática da dança cênica, tradicionalmente ancorada na transmissão oral, que, segundo Benjamin, pode ser vista como “uma forma artesanal de comunicação”²⁷⁶. Vale como exemplo o fato de que manuais escritos já no início do renascimento italiano apresentavam limitações ao transmitir conteúdos próprios de performances de executantes de dança, tornando imprescindível a relação presencial de um mestre de dança e o discípulo aprendiz²⁷⁷, o que permitiu uma relação de maior proximidade entre os envolvidos nessa prática. Tal como aponta Gagnebin (2007), os conteúdos das narrativas tradicionais não são simplesmente ouvidos ou lidos, mas, antes, escutados e seguidos, e “acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*)”²⁷⁸, orientando o aprendiz para a vida e o trabalho cotidiano.

²⁷⁴ BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.** in *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol 1.* São Paulo: Brasiliense, 1989, p.198.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.198.

²⁷⁶ BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.** in *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol 1.* São Paulo: Brasiliense, 1989, p.205.

²⁷⁷ Para mais informações sobre notações de dança, Cf. : BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 1987; LOUPPE, Laurence. **Danses Tracées.** Paris: Editions Dis Voir, 1991; STERNBERG, Ulrike. “**Mit dem Buche Tantzen...**”: Kunstbibliothek und Pädagogischer Dienst, 1989.

²⁷⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2007, p.57.

Acrescento também a visão de Larrosa (2002), que vai buscar em vários idiomas o sentido dado à palavra *experiência*²⁷⁹:

No espanhol é compreendida como “o que nos passa”; em português, “o que nos acontece”; em francês, “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”, e em alemão, “was mir passiert.

Como se vê, a palavra está associada, de um modo geral, àquilo que “*nos passa, o que nos acontece, o que nos toca*”²⁸⁰; e tendo em vista as muitas coisas que se passam a cada dia, efetivamente quase nada nos acontece que tenha um significado, um sentido que constitua para nós uma real *experiência*.

É nesse contexto do vivido, do que nos passa, daquilo que de fato nos impressiona e fica, que pretendo encontrar Klaus Vianna, pensar seu percurso, estudar sua narrativa e sua obra e como ela se constrói por *experiências*. Ele conta que chegou ao seu método de trabalho “*através de experimentações*” consigo mesmo e com seus alunos em sala de aula, e que tudo parte de sua vivência.²⁸¹ Ressalte-se, nesse ponto, que a palavra vivência, por ele utilizada, não tem o mesmo sentido dado por Benjamin, mas refere-se a algo de sua experiência vivida e que permanece incorporado nele próprio e com o sentido de uma *experiência*, na noção benjaminiana apresentada.

Sob o título de *Ao ritmo do Universo*, um dos capítulos do livro *A Dança*, Klaus Vianna expõe sobre o que ele considera a inspiração primeira para o surgimento de seu método de trabalho – ele tinha então 30 anos –, ligado à *experiência* do nascimento de seu único filho, Rainer, em 1958:

Acredito que meu método de trabalho tenha começado a surgir no momento em que vi meu filho nascer. Achei tão duro, tão violento vê-lo nascendo e logo em seguida ser afastado da mãe... De alguma forma percebia que ali começava a se interromper o fluxo natural das coisas, mas por paradoxal que possa parecer, era impossível conceber a vida e o próprio nascimento sem qualquer violência.

²⁷⁹ LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**, in Revista Brasileira de Educação, n° 19, J/F/M/A de 2002, p.21.

²⁸⁰ LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**, in Revista Brasileira de Educação, n° 19, J/F/M/A de 2002, p.21.

²⁸¹ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p. 33.

Nesse momento, tornou-se claro que o mesmo processo ocorria em nosso corpo, da superfície da pele até nosso sistema nervoso, num movimento contínuo onde nascimento, vida e morte se confundiam como um jogo de forças ao mesmo tempo opostos e complementares. Aí deveria residir a essência de qualquer trabalho que propusesse recuperar a percepção da totalidade do corpo e tornar consciente gestos até então mecanizados em nossa prática cotidiana.²⁸²

Partindo então dessa *experiência*, Klaus Vianna estabeleceu toda uma filosofia que encaminha seu trabalho, estruturado como um paralelo entre o nascer para a vida, o parto, com o nascer da consciência do indivíduo sobre si mesmo pela via do corpo. O parto é o final de um processo no qual forças díspares – masculina e feminina – entraram em oposição para uma complementação final e passam pela fertilização, incubação e gestação de um novo corpo. Transpondo tal processo para um trabalho corporal, ele o vê, também, como algo que acontece desde a “*fertilização ao nascimento*”²⁸³; conclui que, de uma sensibilização articular inicial, chega-se a um domínio de movimentos mais pleno, “*quando as articulações se desprendem, ganham mobilidade e maior flexibilidade*” – esse é o parto. Por isso, segundo ele, a importância, na sua maneira de fazer dança, do autodomínio sobre as potencialidades e limitações de cada um, expressas pela relação entre as partes do corpo, e que deverão atuar em harmônica totalidade, e não de forma massiva e mecanizada.

[...] quando trabalhamos uma determinada articulação, ampliamos sua mobilidade e o esforço realizado repercute sobre todo o corpo, uma vez que essa articulação é parte de um todo. Ao trabalhar isoladamente uma articulação, ao dissociar as partes do corpo, pouco a pouco recupero a percepção da totalidade - a dissociação torna-se útil à associação.²⁸⁴

Klaus Vianna pensa que tal como as transformações sofridas pelo corpo feminino na gestação, o corpo do praticante de um trabalho corporal também sofre alterações, provocando “*sensações contraditórias*”²⁸⁵ de amor e rejeição, pois assim como algo cresce dentro da mulher e altera completamente o seu corpo, o daquele indivíduo que trabalha corporalmente sobre si mesmo também modifica a sua pessoa. Como veremos abaixo, ‘vida e sala de aula’ não se separam, pois o trabalho corporal envolve esforço consciente,

²⁸² VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, 1990, p.82.

²⁸³ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, 1990, pp.83-84.

²⁸⁴ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.82.

²⁸⁵ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.82.

cansaço e dor, alegria e prazer que se misturam muitas vezes e podem contribuir para dar um novo sentido à vida humana.

A essa experiência, irão somar-se muitas outras por ele vividas, que vão embasar suas convicções como artista e professor. Relembre-se um fato, citado no primeiro capítulo, ocorrido durante a greve na UFBA – período em que Klauss viveu em Salvador –, quando ele e Rolf Gelewski se fecham numa sala de aula para trabalhar e são interrompidos por alunos dizendo que greve é coisa séria, que eles deveriam sair da sala. Mesmo ofendido com tal atitude, Klauss Vianna decide frequentar as assembleias e passa a envolver-se em questões às quais era absolutamente alheio, mas que também lhe diziam respeito. Torna-se, então, mais atento à necessária compreensão política no fazer artístico e para a relação consciente do artista, o artista de dança em particular, com as práticas sociais à sua volta. Veja-se esta fala de Vianna sobre a vida como *experiência*:

Minha noção de arte e de dança mudou muito a partir daí: não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta. Não adianta se isolar em uma sala de aula, isso leva a um completo distanciamento da vida, de tudo o que acontece no mundo. O ser humano que existe no bailarino tem que estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar vida de sala de aula.²⁸⁶

Pode-se apreender, dessa situação, que ação política e cultura se entrelaçam numa *experiência* que constitui um valor pedagógico, com desdobramentos importantes no aprendizado, em uma via de mão dupla: nesse momento, é o cidadão Klauss Vianna que, permanecendo na condição de professor, se torna aprendiz. Assim, no experienciado do significativo constrói-se um novo significado, cujo intermediário é a cultura. Ao mesmo tempo uma constatação para si mesmo, e conselho dirigido ao leitor, pois, como diz Benjamin, “...um narrador é um homem que sabe dar conselhos”²⁸⁷, uma vez que a narrativa “*tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária*”, seja um ensinamento moral, algo de natureza prática, provérbio ou norma de vida, enfim, “*um conselho*”; e em se tratando de um conselho, esse “*tecido na substância viva da existência*

²⁸⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp.30-31.

²⁸⁷ BENJAMIM, Walter. **O Narrador: considerações sobre a vida de Nicolai Leskov**, in: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura, Obras Escolhidas*, vol. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.200.

tem um nome: sabedoria". Tal sabedoria, fundada no transcorrer da própria vida passada, coloca-se no agora.

Na situação descrita, o ato de dar conselhos, longe de constituir uma ação durante a qual alguém para e ouve atentamente, olhando nos olhos de quem fala, ou de cabeça baixa, na frente de quem aconselha, acontece na essência da *narrativa* de uma experiência vivida, não se colocando, necessariamente, aquele que a viveu, como um ser capaz de dar conselhos. Assim, o narrador "*figura entre os mestres e os sábios (...) Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)*".²⁸⁸

E também aqui o olhar de Larrosa²⁸⁹, quando diz que *experiência* é o que nos passa – o fato vivido por Klauss Vianna – produzindo uma *transformação*: no caso, o narrador muda a sua noção de arte e de dança; a sua relação com o mundo à sua volta; conscientiza-se do não distanciamento entre "vida e sala de aula", o que, por sua vez, possibilita o nascimento do *saber da experiência* que se constrói no "*modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece*"²⁹⁰, como vamos respondendo ao que nos vai acontecendo ao longo da vida, assim como o bailarino que passa a estar atento para receber "tudo lá fora, nas ruas", como afirma Klauss Vianna.

Ainda em outra ocasião, agora no Rio de Janeiro, ele narra a sua *experiência* ao assistir a uma aula dos bailarinos Margot Fonteyn²⁹¹ e Rudolf Nureyev²⁹², em sua primeira turnê pelo Brasil em 1969. Klauss Vianna fica impressionado com a permissão de tempo que os dois se dão na preparação para a aula que irão iniciar. Ao contrário, o conjunto de

²⁸⁸ BENJAMIM, Walter. **O Narrador: considerações sobre a vida de Nicolai Leskov**, in: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura, Obras Escolhidas vol 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221.

²⁸⁹ LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, n° 19, p.21.

²⁹⁰ BENJAMIM, Walter. **O Narrador: considerações sobre a vida de Nicolai Leskov**, in: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura, Obras Escolhidas vol. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.27*.

²⁹¹ **Margot Fonteyn** (18/05/1919 – 21/02/1991) - bailarina inglesa, nascida de mãe brasileira – daí seu sobrenome Fonteyn (Fontes). Foi estrela do Royal Ballet de Londres, sendo seu maior nome. Granjeou grande apreço do público em geral ao lado de Rudolf Nureyev, formando uma famosa parceria do balé ao lado de quem criou papéis fundamentais do repertório clássico, como Odete/Odile, do Lago dos Cisnes; Marguerite, de A Dama das Camélias, entre outros.

²⁹² **Rudolf Hametovich Nureyev** (17/03/1938 – 06/01/1992) – Bailarino natural da extinta União Soviética, que refugiou-se, no início dos anos 60, no ocidente, pedindo asilo político. Com seu grande talento artístico e técnico, atualizou o papel do homem no repertório do ballet, engrandecendo a participação deste nos palcos. Foi diretor do Ballet da Ópera de Paris, onde realizou montagens memoráveis dos grandes balés do repertório clássico.

bailarinos (mais jovens que os solistas) que os acompanha, todos integrantes do corpo de baile, apresentavam um comportamento diferente, agitado e mesmo ansioso pelo início da aula: “Eles começaram lentamente, tiraram o sapato e deslizaram o pé no chão, sentindo o contato com o solo, sentindo a relação com o solo, com aquele espaço onde iam dançar. Era quase uma cerimônia, lenta e cuidadosa”.²⁹³ Esse episódio lembra Benjamin²⁹⁴, no texto “Armários”, em que ele estabelece a relação entre a sua mão e as meias que tocava na sua gaveta de roupas, pois lá ...

[...] havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a esse armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não era apenas pelo calor da lã. Era “tradição” enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembulhar a “tradição” de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a “tradição” deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a tradição e a bolsa eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido.

Meias e sapatos de dança, mãos e pés que deslizam em direção a um contato, fazendo-se presentes pela percepção, como se apresentando uns aos outros e constituindo uma relação até se fazerem um só na unidade física “*em que ambos haviam se convertido*”: intimidade convertida em ato, realização consciente.

Da tradição representada no ato de enrolar as meias, passo ao gesto do casal de artistas cuja maturidade percebe-se na relação que estabelecem com as bases sobre as quais desempenharão sua performance: seus pés, o chão e o tempo. Como velhos conhecidos que prazerosamente se reencontram, a *experiência* profissional assim os aconselha e os conecta para a continuidade de seu ofício no palco. Esse momento de plena integração lembra-me

²⁹³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.38.

²⁹⁴ BENJAMIN, Walter. **Armários**. In: Rua de mão única, Obras Escolhidas vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 2000, p.122.

que Klauss Vianna passa aos alunos esta ideia: “... *eu não danço; eu sou a dança. É o que gostaria que todo bailarino sentisse*”.²⁹⁵

O exemplo, então, apresenta-se ali na calma vitalidade dos experientes artistas, cômicos de suas necessidades para atender as exigências que viveriam dali a pouco. “*O corpo de baile, enquanto isso, já estava saltitante e pronto para entrar em cena*”²⁹⁶. No exemplo, uma vez mais, aparece Klauss Vianna retirando da *experiência* o que ele conta, e dando a chance a outros de incorporar, na própria experiência, as coisas narradas: “*Confirmou-se, para mim, a importância da relação com o tempo, o tempo interior, um tempo que só artistas como Margot Fontein e Nureyev têm, ou artistas como Fernanda Montenegro e Marília Pêra*”.²⁹⁷

Aprendendo com essa *experiência*, na qual o tempo adquire um especial relevo no decorrer do aprendizado e da realização do aprendido, Klauss Vianna a incorpora quando descreve a sua ideia de relação entre tempo e aprendizado, segundo a qual ‘saltos’ podem não ser proveitosos no desenvolvimento, seja do que for. É ele quem diz: “... *não se pode dar saltos em arte. Existe o dia, a noite, a semana, o mês, o ano, você não tem como suprimir o tempo, não posso pular uma noite, não posso ir contra a natureza, a natureza do meu corpo*”.²⁹⁸ Pode-se ver, do mesmo modo, o cuidado com que ele se refere ao ritmo de cada aluno, ao seu tempo de aprendizagem em sala de aula: para o desenvolvimento de suas capacidades, ele afirma, “*existe a questão do ritmo de cada um (...) e essa realidade tem que ser respeitada. Não quero de forma alguma que todos tenham o mesmo ritmo*”²⁹⁹;

²⁹⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.66.

²⁹⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.66.

²⁹⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.66.

²⁹⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.39. Nessa assertiva de Klauss Vianna, chama-me a atenção o modo como existe, harmonicamente, num só indivíduo a dicotomia presente em algumas pesquisas acadêmicas que procuram separar os conceitos de ‘natureza e cultura’, e que aqui, a meu ver, se confundem. Aproximo-me, para tanto, de Norbert Elias (1998:70), para quem a humanidade e, portanto, a natureza, a sociedade, a cultura “*não são menos “naturais” nem menos integrantes de um único e mesmo universo do que os átomos e as moléculas*”, quando ele sustenta que tal postura dicotômica existe mais em função de posições diferenciadas de grupos determinados que estabelecem linhas de confronto, dando a “*aparência de conflitos existenciais ao que, visto mais de perto, revela-se algo totalmente diverso*” a propósito de planos e avaliações diferentes, embora solidários entre si. O que vejo, no exemplo colhido na experiência de Klauss Vianna, citado acima, é a natureza (impossível de “*dar saltos*”) presente como corpo biológico coexistindo com o corpo como cultura, ou seja, um corpo especializado pela dança como linguagem artística, que também não se processa por “saltos”, mas, antes, pela via de um laborioso esforço do indivíduo sobre o seu corpo, como natureza, que, no caso da dança, literalmente incorpora a cultura, expressando-se como movimento dançado no e pelo corpo – aliás, a dança como expressão não pode prescindir de um corpo que lhe dê suporte –, não se justificando, portanto, tal dicotomia.

²⁹⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.121.

Klauss é atento à transformação do aluno durante o aprendizado, pois este é “*um processo que exige tempo, mesmo quando se dá por etapas*”³⁰⁰.

Foi ainda no período vivido no Rio de Janeiro – onde trabalhou mais intensamente com a linguagem teatral – que o contato com diretores de teatro e atores deu-lhe a oportunidade de viver uma *experiência* especial para a estruturação e fortalecimento do seu processo de trabalho. Tal *experiência* o auxiliou na compreensão dos processos corporais necessários à organização de movimentos em corpos não especializados em dança, nesse caso dos próprios atores, mas também, num sentido inverso, pôde reconhecer o modo como a expressividade do ator contribuía para enriquecer o movimento dançado do bailarino.

Ao aprofundar, porém, essa interdisciplinaridade entre dança e teatro, ele termina propondo que tal divisão não deveria existir entre essas linguagens, às quais acrescenta ainda o canto, e que fosse aprofundada essa interação:

[...] essa divisão irá acabar em breve, não tenho dúvida. Toda bailarina terá de dançar, cantar e interpretar [...] o que desenvolvi no teatro, a introdução da expressão corporal, por exemplo, me fez cair num trabalho de busca da dança brasileira. Achei que isso poderia ser colocado no cotidiano. Tirei as sapatilhas.
301

Ainda nesse mesmo período, segundo ele, foi que descobriu que era professor, “*nem mais nem menos que isso*”. E retomando a metáfora do ‘parto’, com a qual afirma ter vindo a inspiração do seu modo de pensar e fazer dança –, coloca-se na condição de ‘parteiro’, quando diz: “*o professor é um parteiro, ele tira do aluno o que ele tem para dar*”; mas chama a atenção, ao mesmo tempo, para os riscos dessa situação, não deixando de considerar que “*o aborto existe*”, pois, segundo ele, “*muitos professores matam o artista na sala de aula*”.³⁰²

Outra *experiência* marcante vivida por Klauss são os seus dez anos de terapia, durante a qual – ele afirma – fortaleceram-se as suas convicções ao seguir outros caminhos. Foi aí que “*largou a barra e as sapatilhas definitivamente*”.³⁰³ Ele comenta que seria contraditório entendê-lo se ainda fizesse balé clássico, conforme a sua formação em Minas Gerais. Entre esse tempo e o atual³⁰⁴ ele mudou muito, e, como diz, se foi auxiliado pela

³⁰⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.133.

³⁰¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.32.

³⁰² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.32.

³⁰³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.32.

³⁰⁴ O ano é 1982.

terapia, se foi saindo da rigidez das técnicas importadas para uma postura natural e relaxada, se foi renascendo para a dança ou para a vida, não importa, já que a dança, para ele, é uma extensão da vida. O que importa é que o trabalho, a pesquisa, as ‘loucuras’ lhe emprestaram simultaneamente, em pleno meio século de vida, um forte senso profissional.

305

Exploro a seguir um evento que, de algum modo, acredito ser relevante na *experiência educativa* desse artista, embora seja bem diferente dos exemplos até aqui apresentados. Em manuscrito inédito³⁰⁶, relativo a seu trabalho didático, ele rememora esse evento e comenta uma *experiência* da sua solidão infantil e que parece ter repercussão na sua vida adulta:

Eu queria recapitular um pouco para mim mesmo o que significa e como aconteceu este fator de um certo “deslocamento” no meu comportamento na minha infância. Meu mundo era muito sozinho e é muito ruim você ser sozinho. Isto de uma certa forma continua. Lembro que um dia um amigo apareceu com um cachorro de estimação dele e logo promovi um casamento, regado a guaraná e doce de leite para a meninada, com minha galinha de estimação. E até hoje se me aparece alguém com um cachorro promovo logo esse casamento. É o casamento da solidão nesta vida, que esta relação nunca será estabelecida, visto que uma galinha nunca se ligará tão emocionalmente a um cachorro.

Essa experiência de ‘deslocamento’ em seu próprio meio, e o esforço em localizar-se, ele também expõe no primeiro capítulo do livro *A Dança: “Observei a morte de meu pai e de minha mãe. Não as vivenciei, porque nunca cheguei perto deles. Nem eles de mim. Eu era muito só...”*³⁰⁷. Arrisco a dizer que, para suprir essa solidão, Klauss desenvolveu sua *experiência educativa* pensando-a para todos os corpos, numa busca de aproximação das pessoas para uma vivência da expressão de si mesmas. Para ele, esse trabalho deveria ser o mesmo “*para o artista, o carpinteiro, o pensador, a dona de casa, o*

³⁰⁵ ALMEIDA, Miguel de. **Vianna, atrás da dança brasileira**. São Paulo: jornal Folha de São Paulo, 03 de janeiro de 1982, 4º Caderno – Ilustrada, p. 32.

³⁰⁶ Esse manuscrito (num total de 56 páginas de papel rascunho e já bem deterioradas) pertence a Duda Costilhes, que o recebeu do próprio Klauss Vianna, antes do embarque de Duda para a Europa. Estando ele 18 anos fora do país, eu o recebi dele para consulta quando veio ao Brasil em 2006. Pelos outros conteúdos do texto, parece que foi escrito em meados da década de 1980.

³⁰⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M.A. *op. cit.*, 1990, p. 17.

professor”, uma vez que há em todos a “*mesma realidade dinâmica do ser humano realizado através de um longo corpo-a-corpo entre a matéria e suas limitações*”.³⁰⁸

Ao incorporar essas *experiências* na constituição de um trabalho corporal, Klauss Vianna reelabora-as em procedimentos didáticos que, na sua obra escrita, são apresentados sob a forma *narrativa*. Ele fala aos leitores/alunos sobre as relações que as estruturas do corpo constroem para idealmente alcançar uma funcionalidade prática promovendo uma constante conscientização de si mesmos como corpos expressivos na dança e no ato de viver a própria vida. Portanto, uma obra inconclusa e lenta, tal qual a de um artesão, como nos lembra Benjamim³⁰⁹, que pacientemente labora sobre a matéria – nesse caso as pessoas e seus corpos – que busca transformar.

Nessa *narrativa* Klauss Vianna e seu colaborador Marco Antônio de Carvalho produzem uma memória do artista na qual se mesclam representações diversas, que, se por um lado não o mitificam, por outro expõem suas ideias, procedimentos didáticos e experiências vividas, levantando questões cuja investigação fica a cargo do leitor/aluno. Essas mesmas questões levam-nos a refletir sobre a eficiência e os resultados de suas proposições, sobre a aceitação e exequibilidade dessas propostas após a morte do artista. Dessa assertiva, talvez se deva excluir aqueles que vivenciaram diretamente tais procedimentos e puderam tirar suas próprias conclusões no tempo mesmo em que tal experiência se deu, ou mais tarde.

Acrescente-se, todavia, que pesquisar essas *narrativas* tornou possível delinear um certo pensar pedagógico que se mostra visível em cada proposição, em cada reflexão. Assim, ideais educativos e concepção de vida, e os meios possíveis para buscá-los, vão sendo apresentados e discutidos sob a forma de uma conduta e de exercícios práticos. A vida de Klauss Vianna mostra distintos percursos, aparentemente contraditórios, ao sugerir, como veremos, múltiplas interpretações relativas aos trabalhos de pesquisa que ele descreve sobre o ensino e sobre o corpo de quem dança, sobre a consciência corporal do praticante e a expressão desse corpo nas artes cênicas em geral. Desse modo, tomar a sua *narrativa* como um procedimento metodológico foi uma opção valiosa, que possibilitou a compreensão de uma trajetória de muitos momentos pessoais e profissionais significativos,

³⁰⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.133.

³⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 205.

que acabou convergindo para o que denomino *experiência educativa* singular, que abrange o transcorrer de sua vida.

Num percurso profissional, vida e trabalho formam um amálgama cuja textura nem sempre é lisa e uniforme, e por vezes se ressentem de algum outro elemento, que, para o pesquisador, poderia revelar (caso existisse) algo que esclarecesse dados postos em questão. Assim, como dito antes, não compreendemos tudo – abrem-se lacunas, são constituídos silêncios, ausências, surgem esquecimentos... Diante da incompletude de uma narrativa, é possível, como indica Chaussinand-Nogaret³¹⁰, alimentá-la “*com tudo o que permite explicar as sociedades e os homens*”; ou seja, podemos deixar de lado o culto do objeto pesquisado, que embevece e contamina, em favor de uma luminosidade e transparência no ato analítico de tudo o que é próprio do humano. Em sua subjetividade, o humano do século XX torna-se uma intersecção de múltiplos e por vezes contraditórios condicionamentos que podem ser de natureza material e mental, social e psíquica, racional e irracional, político-ideológica e religiosa, representando, assim, uma pequena parcela da sociedade plural em que vive³¹¹. Desse modo, a imagem que fazemos do outro produz-se no entrelaçamento de informações verídicas do ponto de vista biográfico e histórico, mas também é uma imagem que se pode fazer na condição de leitor da uma *narrativa* e ou de documentos sobre o objeto pesquisado – plenos, por sua vez, das representações de seus autores. Para produzir uma representação possível de Klauss Vianna procuro interpretar sua *narrativa*, bem como documentos sobre ele, trilhando caminhos para a sua compreensão nos limites de uma objetividade possível. Coerentemente com a dúvida constante na qual a modernidade tem se equilibrado, devo admitir que sobre essa representação também paira a dúvida em relação ao que se esperava que fosse.

Ao trabalhar sobre as narrativas de Klauss Vianna, incorro, também, nos riscos da assertiva de Bakhtin (1995), segundo a qual linguagem é conflito, carrega o dito e o não dito, abrindo-se, portanto, ao “se”, às conjecturas.³¹² Dessa forma, a narrativa produzida aqui sobre Klauss Vianna não identificará, jamais, o objeto em sua plenitude, na sua “pureza original”, visto que não se alcança o ‘universo real’ em que ele se fez. É também

³¹⁰ CHAUSSINAND-NOGARET, citado por BASTOS, Maria Helena Câmara. **Pro Patria Laboremus: Joaquim José de Menezes Vieira (1848-1897)**. Bragança Paulista: EDUSF, 2002, pp. 30 -31.

³¹¹ SCHMIDT, Benito B. **A Pós-Modernidade e o Conhecimento Histórico: considerações sobre a volta da biografia**. *Cadernos de Estudos*, 10, UFRGS/Pós-Graduação em História, 1994, p.31-56.

³¹² BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

Bakhtin (1975)³¹³ que, ao falar sobre a ilusão de uma escrita que nos permitiria o acesso direto ao autor – pela via de tudo o que chamamos de vivido, e nele a revelação do sujeito –, elucida-me sobre a necessária diferenciação entre quem é o indivíduo Klauss Vianna e qual é o indivíduo por ele narrado, para, na pretensão de compreendê-lo, e por meio dessa compreensão, eu possa tornar inteligível o que chamo de sua *experiência pedagógica*. É importante ressaltar que, embora esse autor tenha desenvolvido essa teoria no campo da linguagem escrita, não me furto a estender suas ideias à linguagem do movimento e da dança como expressão humana, e, portanto, como auxílio à presente investigação.

Em vista disso, procuro pensar Klauss Vianna na condição do artista que vai compondo sua *narrativa* a partir da sua *experiência* empírica e confiança intuitiva, sem creditar a si mesmo a autoria de conceitos ou conferir uma natureza epistemológica a suas descobertas, fatores que caracterizam trabalhos acadêmicos, principalmente na exposição de suas hipóteses e conseqüentes argumentações que as sustentam. Fundamentado em sua *experiência* prática, ele não registrou, em seus escritos, referências teóricas explícitas, o que permite que se formulem inúmeras perguntas, naturalmente abertas a reflexões. Ele fazia perguntas para as quais buscava respostas em várias referências, como diz nesta passagem:

Movido por minhas curiosidades e insatisfações, procurei referências e informações em tudo o que, para mim, se caracteriza como uma pesquisa séria e honesta em relação à dança, ao teatro, ao corpo. Lógico que, nessa busca, certas influências vieram de tudo o que me sensibilizou profundamente. Mas nunca me afastei das minhas intuições. Essa busca não acabou, no entanto. Continua viva, à medida que sinto necessidade de novas respostas.³¹⁴

No seu livro *A Dança*, ele fala de sua permanência em várias cidades e apresenta uma síntese da sua reflexão sobre a necessidade humana de um autoconhecimento e sobre as possibilidades expressivas do ser pela via do corpo em movimento. Trata-se de um ensaio em que não se faz referência a nenhum autor, à exceção de Wilhelm Reich. Porém, as demais fontes investigadas indicam distintas matrizes que podem ter inspirado as referências percebidas nas suas *narrativas* e no seu percurso pessoal e profissional. Mesclam-se leituras e estudos, as relações criadas, os ambientes frequentados e os lugares de sociabilidade por onde circulou, além de suas idéias originais. Não que haja algum

³¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1975, p.396.

³¹⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, p.54.

problema nisso; mesmo porque, em todo o seu discurso vislumbram-se pistas de outros discursos, provenientes não só do campo da dança, mas também de outras áreas do conhecimento humano como a psicologia, a terapia reichiana, a educação somática e o universo da educação formal que ele incorpora e traduz à sua maneira. Nesse aspecto, segundo Navas³¹⁵, “*o artista não está aqui para decifrar, ele está aqui para cifrar e o pesquisador acadêmico decifra aquilo que os artistas cifram*”; desse modo, ela comenta, em relação às citações, a postura não só de Klauss Vianna, mas também de outros artistas. Para ela, embora Klauss Vianna tenha ido a laboratórios universitários, se interessado pela anatomia e descoberto o esqueleto e os músculos, “*citar para ele não era uma questão*”. Ele recompõe, não faz citações; até porque, como alguém que narra, ele incorporou coisas de outros em suas *narrativas* como algo de sua *experiência*, negociando com o discurso do outro que ele lê ou ouve; como diz Benjamin³¹⁶, “*o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros*”.³¹⁷ Sobre isso, comenta João de Bruçó³¹⁸, músico e acompanhador de Klauss Vianna em suas aulas:

[...] era uma coisa normal...o Klauss, tinha o costume de incorporar como suas, coisas da gente! Uma vez eu cheguei para tocar na aula e estava abalado por um incidente que vivi dentro do ônibus que havia tomado. Comentei a história com o Klauss que conversou comigo, me acalmou e pronto. Para minha surpresa, alguns dias depois, estava ele na sala de aula, usando como exemplo o que acontecera comigo, como se tivesse acontecido com ele. E ficou assim, eu lá...tocando...e ouvindo a minha história como se fosse uma experiência dele.³¹⁹

Vista assim com todas essas características, não se busca, então, com a narrativa, o “*puro em si, da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a*

³¹⁵ NAVAS, Cássia. *in*: comunicação verbal durante o exame de qualificação desta tese em 09/05/08.

³¹⁶ BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol 1*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.201.

³¹⁷ Nesse mesmo sentido a autora MARÍLIA AMORIN (2004), em sua discussão sobre a alteridade num texto, afirma que “*contar ou reproduzir a um terceiro o que me disseram e que eu mesma não vi é estruturante de minha humanidade*”, e em outro ponto de seu estudo chama-nos a atenção para o fato de que não se pode localizar o autor num elemento isolado ou no conteúdo da obra, pois este se encontra no ponto onde forma e conteúdo se fundem; o “*autor está na totalidade da obra*”, pois ele é tudo aquilo que também vem do outro no sentido amplo do que nos apresenta. AMORIN, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa, 2004, p. 96.

³¹⁸ **João de Bruçó** - entrevista ao autor em 18/08/2006, em São Paulo.

³¹⁹ Nesse sentido, cumpre ressaltar que, enquanto fonte, o livro *A Dança*, como apresentado em sua 3ª edição, de 2005, pela Summus Editorial, difere da primeira edição, a cargo da Editora Siciliano, de 1990, pela omissão do capítulo “Forma e Função”, presente nessa última. O referido capítulo é uma tradução do capítulo primeiro (Function and form in human dynamics) do livro *The Thinking Body*, da autora Mabel E. Todd, cuja referência não é indicada por Klauss Vianna o que levanta outras questões que fogem dos objetivos desta pesquisa.

coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso".³²⁰ Mesmo porque, contar histórias "*sempre foi a arte de contá-las de novo*"³²¹, dando uma outra forma a todos os sedimentos, todas as camadas superpostas da memória retida e da lembrança recuperada no momento de narrar, pois "*o narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer*"³²².

Observa-se, no movimento de aprendizado e investigação desenvolvido por Klaus Vianna, como ele procurou ficar atento às ideias postas em circulação em trabalhos corporais de natureza terapêutica existentes no seu tempo, vindas, dentre outras áreas, da Bioenergética e da Educação Somática³²³, e como ele se apropria de elementos dessas áreas, agregando-as a suas ideias originais, entendimento do qual comungam outros autores.³²⁴ Com relação à dança, podem-se perceber, também, as ideias da modernidade em dança, das criadoras Isadora Duncan³²⁵, Mary Wigman³²⁶, Martha Graham, Doris

³²⁰ BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 205

³²¹ BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 221

³²² BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 221

³²³ Sobre a expressão Educação Somática, o norte-americano Thomas Hanna foi quem patenteou o termo, definindo seu método de trabalho corporal como *Hanna Somatic Education*, segundo Sylvie Fortin, que em artigo de sua autoria apresenta-a como um campo de estudos onde interferem diversas abordagens de estudos nos domínios sensorial, motor, cognitivo, afetivo e espiritual presentes na Eutonia, Feldenkreis, Bartenieff, Idiokineses, entre outras. In FORTIN, Sylvie. **Educação somática: novo ingrediente na formação prática em dança**. Estudos do corpo. Cadernos do Jipe-cit, nº 2, fev. 1999, pp.40-55.

³²⁴ Cf. MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klaus Vianna**. São Paulo: Summus Editorial, 2007, pp. 25-26. STRAZZACAPPA, Márcia. **As técnicas corporais e a cena**. In, BIAO, Armindo e GREINER, Christine (org.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. pp.163-168 e STRAZZACAPPA, Márcia. **O corpo e suas representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico**. In: STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência – A formação do artista da dança**. Campinas: São Paulo, Papirus, 2006, pp.39-54. TERRA, Ana. **Processo criativo em dança no ensino superior. Educação somática e o desenvolvimento de novas sensibilidades nos treinamentos do intérprete-criador da dança**. In: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis: UDESC, 2003, pp. 183-185. WEBER, Suzane. **A educação somática como fonte de conhecimento para a dança**. In: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em artes Cênicas (Memória ABRACE VII). Florianópolis: UDESC, 2003, pp. 2004-2005.

³²⁵ **Isadora Duncan** – Dançarina norte-americana (1878-1927), a grande pioneira da dança moderna ao longo de sua curta vida. Embora não tenha deixado um sistema regular, os princípios norteadores dos movimentos para suas danças serão basilares para todos os movimentos de dança que procuram valorizar a investigação e ampliação da capacidade expressiva do ser humano. Para ela "*a dança é a expressão de sua vida pessoal*". Desinteressada pela técnica, procurava a execução de "*movimentos livres*", que "*escutavam as pulsações da terra*" na observação da natureza que a inspirava, a "*onda, nuvem, vento, árvore*"(BOURCIER,1987:248). Cf. *Minha Vida*, de Isadora Duncan.

³²⁶ **Mary Wigman** (1886 – 1973) – Bailarina e coreógrafa alemã, natural de Hanover, e considerada a mãe da dança de expressão desse país que constitui a corrente européia da dança moderna. Perseguida em seu país

Humphrey, que procuravam novos procedimentos didáticos e possibilidades expressivas para a dança nas primeiras décadas do século XX. Klauss Vianna mira-se ainda no modernismo brasileiro, especialmente na *Semana de 22*.³²⁷ Ao apropriar-se e assimilar tais elementos, somando-os ao que lhe é próprio, gera novas formas de compreensão e de fazer dança. Vai, assim, substanciando aos poucos o amálgama que solidifica as bases de sua busca por uma “*pesquisa séria e honesta em relação à dança*”³²⁸, reunindo os elementos daquilo que chamo de sua *experiência educativa*.

Tal apropriação, como apresentado pela história literária, é entendida como um “*ato dinâmico*”, que, “*no âmbito da produção e da recepção, supõe uma relação entre os discursos e o mundo da história*”.³²⁹ Para Paul Ricoeur, “*a apropriação é o processo pelo qual o leitor torna próprio aquilo que em princípio lhe era alheio, atualizando a sua historicidade ou significado do texto.*”³³⁰ O termo apropriação tem aqui o sentido de “ato de tomar posse”; “de tomar para si” (Aurélio, 2000). Aplicado à questão do conhecimento, Costa (2001) nos coloca que apropriar-se significa tornar próprio um conhecimento que foi produzido numa cultura determinada, implicando, pois a aceitação de que o conhecimento é uma produção social, produto de uma longa história de intercâmbio. Em tal situação o sujeito não se anula, posto que, ao apropriar-se de um conhecimento, este o ressignifica na conjunção com os seus conhecimentos prévios, produzindo uma inter-relação entre o que vem “de fora” e os conceitos internos daquele que se apropria. É assim que vemos Klauss Vianna, quando ele se reporta aos seus anos iniciais em Belo Horizonte:

[...] já convivía com artistas como Guignard, que morava perto da minha casa. Era fascinado por ele, pela modernidade, pelo ser humano que ele era. E Amílcar de Castro, e Ceschiatti. Convivia com essas pessoas. Os desenhos: posava para Guignard. A cada dia inventava uma historinha: “Hoje vou ser o orgulhoso”. E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma idéia. A intenção anterior ao movimento. E Jota Dângelo, João Etienne Filho.

pelo nazismo, foi impedida por vários anos de trabalhar nunca, porém abandonou o seu país, como outros artistas da época. É de sua autoria a famosa frase: “se pudesse dizer em palavras o que minhas danças querem dizer, não teria motivos para dançar”.

³²⁷ **Semana de 22** - Em nosso país, o modernismo ganha relevo na tão propalada Semana de Arte Moderna de 1922, que, em São Paulo, congrega uma série de intelectuais e artistas num esforço de renovação estética da arte nacional. Dela participam, dentre outros grandes nomes: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Graça Aranha, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia. Cf. *Orfeu estático na metrópole*, de Nicolau Sevcenko; Cf. *Artes Plásticas na Semana de 22*, de Aracy A. Amaral.

³²⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.* 1990, p.54.

³²⁹ <http://grandeng.en.iup.edu/mhayward/terms.htm>. Apropriação – Verbetes do **Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia**.

³³⁰ <http://grandeng.en.iup.edu/mhayward/terms.htm>. Apropriação – Verbetes do **Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia**.

Fui levando tudo isso para a dança [...] essa era minha única forma de descobrir (VIANNA, 1990:20-21).

De modo semelhante, quando afirma que os movimentos do corpo “*brotam de impulsos interiores e se exteriorizam através do gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções*”³³¹, comunga com as dançarinas Isadora Duncan³³² e Mary Wigman³³³, ideias expressas em seus escritos biográficos.

Nesse procedimento, todavia, que o aproxima de um “narrador de todos os discursos”, o que prevalece é o forte investimento empírico do artista. Observa-se que, de sua *experiência* pessoal e profissional cotidiana – tecida no contato contínuo com alunos em sala de aula, nas montagens de espetáculos, nos embates com as instâncias do poder estabelecido nas instituições em que trabalhou e nos contatos construídos na vida social – parecem florescer as reflexões, as inferências, as possibilidades, os efeitos das proposições práticas e a contínua estruturação de uma certa logicidade que se vai repetindo e avançando ao longo dos anos, sem previsão de término.

Assim, investigando o trabalho de Klauss Vianna do ponto de vista de suas *narrativas*, e sem pensá-lo como alguém que trabalha somente com ideias prontas – afinal ele é um construtor de ideias também – transitando, por isso, em campo teórico previamente definido, vejo-o experienciando livremente conceitos *a priori*, *a posteriori* e mesmo durante, descartando-os também. Ele é um artista que discorre sobre sua *experiência*, e a partir dela vai propondo procedimentos didáticos, condutas e reflexões que contribuam para um possível caminho de aprendizado. É importante ressaltar que ao assumir tal procedimento admito que dentre as *narrativas* de sua autoria, a principal delas, o livro *A Dança*, foi elaborado conjuntamente com três outras pessoas, uma vez que essa obra é o resultado da transcrição de entrevistas feitas com ele pela crítica de dança Ana Francisca Ponzio, por Luis Pellegrini e pelo jornalista e escritor Marco Antônio de Carvalho, que lhe deu a redação final.

³³¹ VIANNA, K. *Op. cit.* 1990, p.88.

³³² Cf. GARAUDY, Roger. **Isadora Duncan, dançarina dionisíaca** in *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

³³³ Cf. GARAUDY, Roger. **Mary Wigman, dançarina faustiana** in *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Nos textos de introdução e posfácio do livro, seus autores, ao falarem de Klauss Vianna; constroem suas representações desse artista. Luis Pellegrine³³⁴, responsável pela introdução, destaca aspectos como a observação, o estudo e a reflexão, mas sobretudo a experimentação “*sobre o corpo humano e suas implicações anatômicas, funcionais, emocionais, psicológicas, afetivas e espirituais*” no trabalho de Klauss Vianna, bem como a própria “*experiência existencial de Klauss, desde os primeiros anos de vida, até os tempos de sua maturidade consolidada*”; descreve-o como um “*partidário apaixonado da liberdade individual*”, e chama a atenção para a importância da observação da natureza no cotidiano “*dentro e fora de si mesmo*”; tudo isso constituirá a matéria-prima da obra pessoal desse artista.

Já Ana Francisca Ponzio³³⁵, no posfácio da obra intitulado *A visão do outro*, descreve a sua experiência pessoal com Klauss Vianna em aulas “*num salão encravado em plena Rua Augusta*” em São Paulo, nas quais, segundo ela, descobriu “*o reverso de tudo o que se ensinava nas escolas de balé*”. Ela também destaca o trabalho no terreno experimental, a que chama de um “*campo de acertos e desacertos, de busca contínua de revelações, cujo risco intimida a trajetória de tantos pretensos artistas*”; vê Klauss Vianna como um artista intuitivo “*tentando apreender os mistérios de sua arte, fazendo da perene insatisfação sua mola mestra*”, e termina lamentando a falta de condições de trabalho “*que um profissional de sua categoria encontra no Brasil*”.

Então, o livro *A Dança* é uma narrativa construída a partir de falas de Klauss Vianna, organizadas para uma publicação, e que, mesmo aprovado por ele, não deixa de ser uma tradução.³³⁶ Como se lê na apresentação da obra, esta foi escrita em colaboração com Marco Antônio de Carvalho.

Ao longo da suas *narrativas*, Klauss Vianna ultrapassa o aspecto físico do processo por ele descrito, indo além ao anunciar outros efeitos de sua proposta, na qual, segundo ele, as articulações e conexões existentes entre ossos e músculos interferem sobre todo no resto do corpo, “*inclusive sobre coisas que aparentemente nada têm a ver com músculos e articulações, como a atividade intelectual*”.³³⁷

³³⁴ PELLEGRINE, Luis. **Introdução** in *A Dança*, de Klauss Vianna. São Paulo: Siciliano, 1990, pp.11 – 12.

³³⁵ PONZIO, Ana Francisca. **A visão do outro**, in *A Dança*, de Klauss Vianna. São Paulo: Siciliano, 1990, pp. 140 -141.

³³⁶ Cf. o item 1 do Capítulo 5 desta tese.

³³⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.83

Outra característica evidente no seu trabalho é que ele privilegia o processo em si, e não o seu desfecho; ressalta a *experiência educativa* processual, “*pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido*”.³³⁸ Para ele, num trabalho corporal não se deve perder de vista o próprio corpo, fixando-se em objetivos externos, para não torná-lo um “*mero instrumento das nossas vontades e idealizações*”.³³⁹ Quando alguém se propõe a fazer um trabalho com o corpo, diz Klauss Vianna, comumente já tem um determinado ideal, uma certa imagem corporal a alcançar, e com esse objetivo submete-se a todo tipo de “*massacre físico e psicológico para alcançar a forma sonhada*”³⁴⁰; mas para ele não havia como moldar um corpo, se “*ainda não tenho um corpo*”³⁴¹, pois é necessário que se parta do corpo que cada um possui, e há que se ter, para tanto, “*disciplina e organização*”³⁴², atitudes que não são externas ao indivíduo, mas, antes, são obtidas pelo “*ato de se dar organização, estabelecer uma disciplina interna*”³⁴³, e só assim será alcançada uma forma fluente do movimento. Tal fluência depende também, ele afirma, do modo como se prende e se solta uma articulação e da percepção das diferenças entre os dois estados, das suas possibilidades de atuação, o que se reverterá na capacidade de se “*encaixar e desencaixar à vontade, empregando toda a potencialidade de forçar ou liberar a articulação*”³⁴⁴, até que tal domínio leve o praticante a “*transcender os limites do próprio aprendizado*”.³⁴⁵ Nesse processo de compressão e expansão, o movimento humano, para Klauss Vianna, tornou-se tanto o “*reflexo do interior do homem quanto tradução do mundo exterior*”, uma vez que “*tudo o que acontece no Universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo*”.³⁴⁶

Vê-se que o protagonista da matéria narrável de Klauss Vianna é o corpo e a dança que se executa, com as referências, marcas e heranças do vivido, que vai sendo descoberto pelo indivíduo ao fazer um trabalho corporal. Esses corpos, ao se apresentarem na sua singularidade de formas, jeitos, tensões, elasticidades e encurtamentos musculares e toda a

³³⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.84

³³⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.84

³⁴⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.84

³⁴¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.84

³⁴² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.84

³⁴³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.85

³⁴⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.85

³⁴⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.85

³⁴⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.85

sua história, ‘narram-se’ a si mesmos, contando-se em ossos, músculos, nervos, enfim, em sangue e sensibilidade, um corpo – visto por ele como sendo e pertencendo ao indivíduo, sem dicotomias – que se deixa contar ao próprio indivíduo, que por esse corpo se presentifica no mundo como vida e *experiência*. É o corpo sendo narrado e descoberto pela pessoa que o trabalha, e assim soma-se, ao processo, um insuspeito ‘narrador’, o próprio corpo do indivíduo com sua história nesse corpo.³⁴⁷ Construindo, pois, sua narrativa, seja no livro ou nos manuscritos, Klauss Vianna como que reconstrói a *experiência* vivida, procurando encontrar “*uma memória e uma palavra comuns*”³⁴⁸ entre os que com ele se embrenham no tempo e no espaço do autoconhecimento corporal pela via do movimento dançado. Assim, no espaço e no tempo da sala de aula, tem-se a vivência de indivíduos (Erlebnis) que, por um lado, se isolam na subjetividade de cada um (pela necessidade de uma imersão em si mesmos para uma percepção de si), havendo também a contingência de viver essa subjetividade como ato coletivo partilhado como *experiência* e intercambiado pelas muitas autonarrativas, tanto na condição de uma *vivência* de si, como na condição de uma *experiência* coletivizada. No espaço que resiste entre a *vivência* (Erlebnis) individual e a *experiência* (Erfahrung) coletiva, deverá nascer uma nova *narrativa*, pois que nele se podem somar o subjetivo e a *experiência*, coletivizados como síntese. Tal como Benjamin (1994) encontra em Proust, na experiência individual de seus personagens, a qual se transforma em “*busca universal*” de todo ser humano, as *vivências* tornam-se *experiências* possíveis, pelo seu aprofundamento máximo. Tal aprofundamento de cada aluno em si mesmo, e o de Klauss Vianna nele próprio (na condição de mestre que aprende com aquele a quem ensina), para o autodesvendamento ou possível explicitação de ambos, torna-se a ligação entre o vivido e o que se irá viver depois, um elo de *experiência* então reconstruída – cada aluno e o próprio Klauss falam de si-mesmos, expondo-se aos demais – e que, como reconstrução (nessas falas) pela lembrança, adquire dimensões de infinito, pois que, para Benjamin (1998:37), “*...um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas*

³⁴⁷ Sobre Leitura Corporal, cf. VILELA, Nereida Fontes e colaboradores. In Seja – Leitura Corporal, em revista n°s 1 a 6 fevereiro de 2000. Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal. DICHTWALD, Ken. **Corpomente**. São Paulo: Summus editorial, 1984. KURTZ, Ron & PRESTERA, Hector. **O corpo revela: um guia para leitura corporal**. São Paulo: Summus editorial, 1989. LELOUP, Jean-Ives. **O corpo e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1998.

³⁴⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In: Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1998.

*uma chave para tudo o que veio antes e depois*³⁴⁹; e mesmo consciente de que Benjamin tenha feito essa citação num outro contexto, aproprio-me dela para o contexto de Klaus Vianna, uma vez que assim abriu-se o acesso a outros estados de compreensão, nos quais a recuperação do vivido, mesmo quando ocorre no espaço finito do corpo, se faz infinita como possibilidade de descobertas subjetivas pelo indivíduo.

Mas, se por um lado o lembrado não tem limites, num processo de pesquisa no qual a memória é elemento fundamental de estruturação cumpre-nos considerar aspectos como lacunas, espaços de clareza, zonas de sombreamento ou mesmo certezas que logo à frente podem se tornar incertezas com outras informações que se agregam. Vale lembrar o fato de que o esquecimento é também ativo, pois no dizer de Benjamin (1994) sobre a revisão de textos feita pelo escritor Proust (que efetivamente não a realizava, deixando de lado as correções e acrescentando material novo às margens do papel, para desespero dos tipógrafos), “*a lei do esquecimento se exercia também no interior da obra*”³⁵⁰; dito de outra forma, “*o trabalho de Penélope do esquecimento*”³⁵¹. Ou seja, podemos esquecer voluntariamente, preenchendo ou não a lacuna aberta com o que quer que seja, ou pondo em conexão imediata, acontecimentos antes ligados pelo fato esquecido. Mesmo concordando com Benjamin (1994)³⁵², para quem deve-se olhar a História sem esquecer de que ela poderia ter sido outra, na qual se guardam infinitas possibilidades que não foram, o que efetivamente temos são nossas expectativas e interpretações a partir do que nos ficou como fontes possíveis, um amontoado de “*ruínas sobre ruínas*”³⁵³; e é com essas fontes que temos que lidar em toda reconstrução, em todo recontar. Ao mesmo tempo, nosso esperançoso desejo como seres humanos abre possibilidades, no presente, de refazer o que, um dia, não foi.

³⁴⁹ Embora com toda a força de uma lembrança, instauradora do “*comportamento narrativo*” – ato mnemônico fundamental para Pierre Janet, citado por Le Goff (2003) –, esta será sempre uma reconstituição na qual se faz uma comunicação, a outrem, de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo. Em tal reconstituição, interferem a imaginação e as representações que fazemos dos fatos narrados nas experiências, que, por sua vez, transformam o passado.

³⁵⁰ BENJAMIN, Walter. **A Imagem de Proust**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.37.

³⁵¹ BENJAMIN, Walter. **A Imagem de Proust**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.37.

³⁵² BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. In: *Magia e técnica, arte e política, Obras Escolhidas vol.1*. São Paulo:Brasiliense, 1994.

³⁵³ BENJAMIN, Walter. **A Imagem de Proust**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.226

A memória, é então instrumento fundamental de nossa continuidade na existência material, pois não seria nada confortável ter que reaprender a escovar os dentes todos os dias, ou a nossa manipulação dos talheres à mesa; mas a *experiência* recuperada pela memória como *narrativa* será sempre esse lugar de um ‘outro algo’ que não o vivido, mas é reavivado no agora, e que, por via de uma perspectiva propiciada pela distância, tentamos decifrar por meio da interpretação e reversão do tempo. “*Eu me lembro do que não vi porque me contaram. Ao lembrar, re-actualizo o passado, vejo, “historio” o que os outros viram e me testemunharam*” (Bosi,1992:28).

Nesse esforço de rememorar lembranças e contar suas muitas histórias, os humanos parecem buscar como que uma “superação” do tempo, algo como uma perpetuação de si para o devir, para que os indivíduos do presente, e àqueles que comporão o devir, tenham a possibilidade de se reconhecerem como dando continuidade a experiências vividas e revividas, numa expectativa de se tornarem sementes profícuas em algum outro momento e lugar.

*Eis a memória do mundo
o tempo morre
a cada segundo*

*Eis a memória da raça
o tempo nasce
quando passa*

*Eis a glória da arte
o tempo vive
quando passa*

In the jungle de Jung, Marcelo Dolabela

A *narrativa* de Klaus Vianna permite-me também imaginá-lo como um *flâneur*³⁵⁴ – só que, de certa forma, às avessas – de cuja atitude flui muito dessa sabedoria pelo seu acurado senso de observação, seja das pessoas ou das coisas à sua volta. Se o *flâneur*, como descrito por Rattier em Benjamin (1989:51), é “*aquele tipo fútil, insignificante, extremamente curioso, sempre em busca de emoções baratas e que de nada entendia a não*

³⁵⁴ BENJAMIN, Walter. **A Paris do Segundo Império: o Flâneur**. in: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas, vol 3. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.33.

ser de pedras, fiacres e lampiões de gás...”, Klauss Vianna, ao contrário, procurava mais observar do que participar (aliás, participava observando), nada tem de fútil e insignificante, tendo, como ele próprio diz, “*feito da distância e da observação os pontos básicos de toda a sua vida*”.³⁵⁵

*O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que,
por toda parte, faz uso de seu incógnito.*³⁵⁶

É aquele que passa, olha sem pressa e busca apreender o que vê, “*horas observando*”, valendo-se de sua sensibilidade e inteligência. “*Quem é capaz de se entediar em meio à multidão humana é um imbecil,*” diz Benjamin (1989:35), em ensaio sobre o *Flâneur*. Sobre esse tipo cidadão, também comenta João do Rio³⁵⁷ (2008:31) na sua crônica *A rua*:

[...] Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível [...] Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico [...] E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical [...] ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas.

É com esse espírito, com o olhar arguto e inteligente, “*sempre muito irônico e muito crítico*”³⁵⁸, que Klauss Vianna passeia pela cidade, como lembra o amigo Ricardo Teixeira de Salles³⁵⁹:

[...] saíamos à noite em São Paulo [...] a inteligência dele, né? Ele sabia, olhava assim uma pessoa e sabia quem era a pessoa. E gozava, e ria, e discutia isso tudo. Destrinchava a pessoa assim, assado, não é? [...] Ele tinha muito esse exercício de olhar. A pessoa que passava chutando a própria sombra; outra com o ombro dobrado, cansada; a outra exultante! [...] Ele até comenta isso num trabalho dele³⁶⁰. Como é que isso está acontecendo com o carioca? muito alegre, muito solar, principalmente nos bairros periféricos, nos subúrbios, com as pessoas com aquele semblante de cansaço, de desânimo! Como é que a vida estava modificando a personalidade do carioca, tão efusivo, tão eufórico, e já se

³⁵⁵ VIANNA, K. e CARVALHO, M.A. *Op. cit.*, 1990, p.17.

³⁵⁶ BENJAMIN, *Op. cit.* p.39.

³⁵⁷ BARRETO, Paulo (João do Rio). *A rua*, in *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

³⁵⁸ **Ruy Vianna** – Entrevista ao autor em 05/2007.

³⁵⁹ **Ricardo Teixeira de Salles** – entrevista ao autor, 22/05/2007.

³⁶⁰ “*O Gestual do Homem Carioca*”, pesquisa já citada, realizada em 1975.

transformando em consequência da vida social que ele encarava [...] A gente brincava de fazer uma leitura corporal das pessoas.

Flanar...experienciar...assimilar...viver e compor uma *narrativa*. Se Benjamin nos alerta para o crescente declínio da *experiência* na modernidade, quando a informação pura e simples vem cada vez mais substituindo as narrativas do sujeito, Klaus Vianna, como um *flâneur* do século XX, parece buscar um outro caminho, pois que, “*no fundo, o individuo só pode flanar se, como tal, já se afasta da norma*”.³⁶¹ Ele nos permite que a sua *experiência educativa* seja tratada como *narrativa*, sugerindo-nos a sua característica de *flâneur*, posto que, calcado em *experiência* pessoal, tinha o que narrar, seja por escrito, ou em sala de aula, na relação direta com os alunos. Porém, a sua *narrativa* tem como fonte o lugar especial de seu próprio corpo, que experienciou os procedimentos didático-pedagógicos de professores que o educaram para o exercício da dança, e que se tornaram (esses procedimentos) os instigadores de seus primeiros questionamentos nesse campo. Essa sua *experiência* se estende, por sua vez, aos corpos dos alunos, e Klaus Vianna a descreve como algo que interferiu na sua condição de professor e de ser humano aberto ao ato de aprender.

³⁶¹ BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, Obras Escolhidas, vol.3, p.122. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CAPÍTULO 3

KLAUSS VIANNA: DIÁLOGOS COM O SEU TEMPO

3.1 - Klauss Vianna: a sensibilidade de um mineiro na modernização do balé brasileiro e na dança do século XX

Inaugurada em 12 de dezembro 1897, a cidade de Belo Horizonte foi projetada para abrigar uma população de 200.000 habitantes. Em 1931 – apenas 34 anos após a inauguração – 140.000 pessoas³⁶² viviam na cidade. Esse número mostra o início do rompimento dos limites estabelecidos para o crescimento da capital, que então já se expandia para fora do perímetro urbano projetado. Se, por um lado, tal crescimento chama a atenção das autoridades locais pelo que explicita de uma ruptura, por outro cumpre também a expectativa quanto ao aparecimento futuro de novas edificações na área circunscrita pela Avenida do Contorno, que delimita Belo Horizonte conforme o projeto original. Ou seja, para uma cidade pensada sob a égide da modernidade, as construções dos anos iniciais da sua fundação já estavam sendo consideradas antiquadas, devendo, pois, para cumprir o destino modernista, ser substituídas por modernos arranha-céus.³⁶³

[...] Breve veremos tudo mudado: essas ruas largas e retas cheias de veículos rápidos, de povo, dessa massa anônima das metrópoles, de grandes magasins abrindo suas vitrines vistosas, de luz intensa e faiscante. Os prédios altos afogarão com suas linhas retas e suas massas impressionantes a paisagem bucólica e ‘vergel’ de hoje [...].³⁶⁴

Nesse quadro, em 1938 dizia-se na matéria intitulada “**A Capital**”, no periódico *Folha de Minas*³⁶⁵, que havia também os que chamavam a atenção para o fato de que, ao

³⁶² CHACHAM, Vera. **A memória urbana entre o panorama e as ruínas: a rua da Bahia e o Bar do Ponto na Belo Horizonte dos anos 30 e 40**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996, p.187.

³⁶³ *Ibidem*, p. 192.

³⁶⁴ MURGEL, Ângelo, citado por CHACHAM, Vera, *in* **A memória urbana entre o panorama e as ruínas: a rua da Bahia e o Bar do Ponto na Belo Horizonte dos anos 30 e 40**, p.186.

³⁶⁵ “**A Capital**”, periódico *Folha de Minas*, 24 de agosto de 1938, p.3.

contrário de muitas cidades europeias, que apresentavam um “*espetáculo monótono de metrópoles enormes, sem uma construção em andamento*”, pois já estabelecidas em suas antigas edificações, Belo Horizonte destacava-se por ser “*antes de mais nada, a cidade da picareta e dos andaimes*”, fato que integra a Capital “*nessa inquietação germinadora que caracteriza o nosso país, novo e rico de possibilidades*”. Esse clima otimista é fruto da expectativa criada com a construção de Belo Horizonte, que poderia ser uma vitrine para os novos tempos no país, numa visão modernizadora que chega com a Primeira República e que inspira-se em padrões europeus e norte-americanos. As elites brasileiras acreditavam que o país deveria, sim, entrar na era do progresso, e a nova capital mineira era um símbolo adequado para tal. Acreditando ser possível viver plenamente a modernidade, a cidade torna-se, então, signo de um novo tempo; há toda uma ideologia de trabalho, desenvolvimento, intelectualismo, civilização, limpeza, higiene, beleza e elegância.

É nessa jovem Capital de 31 anos que nasce Klauss Ribeiro Vianna em 12 de agosto de 1928. No ano anterior começara a reforma do ensino implementada por Francisco Campos, que pretendeu aportar a modernidade educacional em Minas Gerais, ao incorporar o ideário escolanovista.

Entre esses sonhos de modernidade, um cotidiano ainda provinciano e uma sociedade desigual; mesmo assim, Belo Horizonte, desde sua fundação, não deixa de criar seus artistas e intelectuais, que se expressam nos vários campos das artes e de outros movimentos culturais na cidade. Assim é que as artes visuais, o teatro, a música coral e a operística, a literatura, a crítica cinematográfica e literária vão se integrando às novas ideias propagadas pela estética modernista de criação, produzindo nomes que se tornarão referência no cenário nacional das artes e da reflexão intelectual: Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Silviano Santiago, Zina Aita, Maria Lúcia Godoy, João Marschner, Carlos Kroeber, Jacques do Prado Brandão, Carlos Denis, entre outros.

A dança, embora já tendo alcançado um bom desenvolvimento e já apontando para uma profissionalização com o trabalho do bailarino gaúcho Carlos Leite (aqui residente desde 1948), aproxima-se dessa modernidade com o início da atuação de Klauss Vianna, quando este, ainda integrante do Ballet de Minas Gerais, faz suas primeiras experiências coreográficas com grupos de bailarinos, e quando posteriormente, com a bailarina e esposa, Angel Vianna, abre uma escola de dança, o Balé Klauss Vianna, em 1954. Nesse espaço,

ele concentra esforços no ensino de dança e na criação coreográfica, aprofundando suas investigações, como visto no capítulo primeiro.

Ressalta-se, na sua atuação, o fato de que, mesmo com o pouco acesso a produções culturais de maior peso, que a Capital mineira não oferecia na época, ele não deixa de se inteirar do que se passa no campo das artes cênicas, seja no Brasil ou no exterior; são informações que vêm dos livros, das revistas, das sessões de cinema e de algumas viagens ao Rio de Janeiro e São Paulo³⁶⁶, e também de sua curiosidade, inquietude e de seu espírito investigativo.

No Brasil, Klauss Vianna teve possibilidades de travar embates com as mestras e mestres estrangeiros formadores da primeira geração de bailarinos brasileiros a partir dos anos 20, pois questionou seus métodos de trabalho, já consolidados, questionamento que, aos olhos desses artistas, parte de alguém nascido num país sem tradição na arte do Balé. Ao introduzir práticas pedagógicas e de criação modernas, distintas daquelas então em voga nas escolas de dança oficiais e particulares brasileiras, enfrenta a clara oposição de alguns, mas também recebe a adesão de outros. Tal experiência é duplamente vivida, tanto em seu aspecto pedagógico como coreográfico, durante o Iº Encontro das Escolas de Dança do Brasil em Curitiba (1962), diante de um público em sua maioria formado pelos mestres e pelas mestras e seus respectivos alunos. Nesse evento, profissionais ligados às reformas modernas – como Rolf Gelewski, então diretor da escola de dança da Bahia e também a bailarina e professora de dança moderna Renné Gumiel – o consideraram uma revelação como também uma possibilidade de ruptura. Posteriormente, já nos anos 70, suas críticas no Jornal do Brasil (que serão objeto de análise neste capítulo) à montagem do balé “*O Quebra-Nozes*”, de Dalal Achcar, resultam na perda da sua função de crítico nesse jornal.

³⁶⁷ Nos anos 80, em que pese a presença de outros profissionais de dança³⁶⁸ – artistas

³⁶⁶ **Ruy Vianna** - Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 09 de maio de 2007.

³⁶⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.38.

³⁶⁸ Cito aqui alguns nomes importantes ligados ao ensino e à criação em dança moderna no Brasil: **Yvonne Daumarie** (1903 – 1977), citada por NAVAS (1992:22); Semana de Arte Moderna de 1922, aparece com uma apresentação “moderna”, mas seguiu carreira de musicista; **Chinita Ulmann**, gaúcha, que estudou com Mary Wigman, abre sua escola em 1932, em São Paulo, SUCENA (1988:346); **Lya Bastian Meyer**, de formação diversa, aproxima-se da dança expressionista alemã em Berlim; no Brasil, em Porto Alegre, dirige a Escola Oficial de Dança do Teatro São Pedro, aberta em 1939, In: CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Movimento, 2004, p. 24; **Maria Duschenes**, estudou com Rudolf Laban na Inglaterra, passou a trabalhar no Brasil, em São Paulo, desde a década de 1940, In: NAVAS, Cássia e DIAS Lineu. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992; **Yanka Rudska**, natural da Polônia, estudou com os mestres do expressionismo e iniciou seu trabalho em São Paulo no início dos anos 1950, In: 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil, programa do evento, 1962, p. 24; **Nina Verchinina**, de

importantes nos distintos contextos em que se encontravam, seja em outras cidades ou mesmo em São Paulo, onde Klauss Vianna estava vivendo – e que empregavam técnicas da dança moderna desde os anos 1930, importa considerar que não havia ninguém da envergadura dele fazendo algo original relacionado a uma proposta moderna de dança no Brasil. Mesmo assim, o alcance do seu trabalho, ainda hoje, parece-me não totalmente compreendido em nosso país e é desconhecido no exterior.³⁶⁹ Klauss Vianna arriscou-se em um caminho próprio, com uma proposta de dança que trazia inovações, que comportava rupturas. Caminho que percorreu de maneira um tanto solitária, naquele momento. Assumiu riscos, e com isso colheu sucessos, produziu fracassos, teve adeptos e também críticos. Pagou o preço de suas escolhas. Para Navas (2008), embora ele não tenha tido um destaque internacional, como seus pares estrangeiros, apesar da viagem prospectiva ao exterior, feita com Angel Vianna,

[...] ele possui envergadura igual [a esses pares] pelo trabalho que realizou, pois é, também, um pesquisador no mundo sem nunca ter posto os pés para trabalhar fora do Brasil. Ele estabelece com sua história relações mais que necessárias, pois ele está dentro dessa história com tudo que se apresenta em seu trabalho.³⁷⁰

Ao considerar suas experiências profissionais nas cidades onde fixou residência – Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo –, podme-se observar distintos momentos nos quais ele constrói aos poucos a sua maturidade artística e de pesquisador; é nesses locais que ele produz a singularidade do seu trabalho sobre a cena geral não só da

origem russa e com formação no Balé Clássico, sofrerá influências de Martha Graham, abrindo sua escola no Rio de Janeiro em 1955, In: CERBINO, Beatriz. *Nina Verchinina, um pensamento em movimento*, Série Memória n°8. Rio de Janeiro: FUNARTE, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001; **Renée Gumiel**, francesa, abre sua escola em São Paulo em 1957, In: BOGEA, Inês. *Renée Gumiel, 90 anos*. São Paulo: SESC São Paulo, 2001 e NAVAS, Cássia e DIAS Lineu. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992; **Rolf Gelewski**, estudou com Mary Wigman, diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde iniciou seu trabalho em 1959, In: 1° Encontro das Escolas de Dança do Brasil, programa do evento, 1962, p.13; **Helenita Sá Earp**, ligada à Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro, abre sua escola de Dança Moderna em 1961, In: I Encontro das Escolas de Dança do Brasil, programa do evento, 1962, p. 14; **Cecy Franck da Silveira**, também gaúcha, estudou com Martha Graham, abre sua escola nos anos 1960, In: CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Movimento, 2004, p.37; **Marilene Lopes Martins**, mineira, estudou, entre outros, com Rolf Gelewski, abrindo sua escola em Belo Horizonte em 1969, o autor; **Eva Schull**, nascida na Itália, estudou, entre outros, com Hanya Holm (aluna de Wigman) na escola de Alwin Nikolais, iniciou com sua escola em Curitiba, provavelmente nos anos 1970, In: CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Movimento, 2004, p.48; **Ruth Rachou**, ensina a técnica de Martha Graham nos anos 1970 em São Paulo, In: NAVAS, Cássia e DIAS Lineu. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

³⁶⁹ Mesmo tendo seu filho, o bailarino Rainer Vianna, recebido um prêmio da UNESCO em 1992, pela divulgação, na França, do valor de uma técnica totalmente elaborada por um brasileiro, seu trabalho ainda não alcançou uma repercussão internacional.

³⁷⁰ NAVAS, Cássia. In: comunicação verbal durante o exame de qualificação desta tese, em 09/05/08.

dança em nosso país, mas também do que se fazia então em outros países no balé, na dança moderna e na consciência corporal, essa última aqui associada aos trabalhos relativos à Educação Somática.

Em certos momentos de seu percurso, ele seguiu passos de caminhos já indicados por outros; depois integra-se a eles como um elemento a mais, num coro de muitas vozes; em seguida apresenta-lhes suas divergências, para, enfim, também apontar caminhos, ele próprio, para novas possibilidades criadas em suas *experiências*, ocupando então um lugar distinto como mais um agente de expressão do pensamento, de formação pedagógica e de criação em dança. Assim, penso que o seu trabalho posiciona-se com sua singularidade entre os demais artistas que construíram os caminhos da dança moderna.

Para dar visibilidade ao diálogo de Klauss Vianna com seu tempo, tomo como base o seu primeiro ensaio publicado, “*Pela criação de um “Ballet Brasileiro”*”, no qual penso encontrar as ideias gerais que deram suporte à sua trajetória de professor, coreógrafo e pesquisador de dança por 40 anos. Nesse ensaio, embora ele direcione sua atenção para as potencialidades e as limitações para a formação no Brasil, de um “Ballet Brasileiro” – com tudo o que, para ele, isso represente –, nas argumentações que apresenta no texto estão elementos fundamentais que o “incomodaram” ao longo dos anos. De fato, Klauss Vianna retoma várias vezes o texto original, de 1952, e apresenta suas ideias desde então, em artigos de revistas, crítica para jornais, entrevistas e em novas publicações do mesmo texto, tanto em jornal como em livro dele próprio.

Sem pretender ser exaustivo, pude reconhecer 16 dessas menções, feitas por ele ao longo de 4 décadas, nos seguintes textos:

1952: “**Pela criação de um “Ballet Brasileiro”**”, primeira publicação. Revista Horizonte, Belo Horizonte.

1. 16/01/1955: “**Pela primeira vez, em Belo Horizonte, um espetáculo de “ballet” com coreografia moderna**”. Diário de Minas, Belo Horizonte.
2. 13/04/1958: “**É preciso que o ballet tenha consciência nacional**”. O Diário, Belo Horizonte.
3. 11/07/1960: “**Ensino da Dança**”. Estado de Minas, Belo Horizonte.
4. 28/08/1960: “**Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades!**”. Diário de Minas, Belo Horizonte.

5. 29/08/1960: “**Rapaz que foi (mau) garçom vira mestre, em BH, de uma arte difícil: “Ballet”**”. Jornal da Cidade, Belo Horizonte.
6. 03/09/1960: “**Ensinar balé cansa muito e compensa pouco**”. Diário da Tarde, Belo Horizonte.
7. 04/09/1960: “**Balé Klauss Vianna quer uma expressão própria para uma dança brasileira**”. Última Hora, Belo Horizonte.
8. ?/10/1960: “**Klauss faz literatura virar balé**”. Diário da Tarde, Belo Horizonte.
9. 05/11/1960: “**O “Ballet Klauss Vianna” procura caminho brasileiro**”. Suplemento Literário do Estado de São Paulo, São Paulo.
10. 22/08/1963: “**Bate-papo com Klauss Vianna**”. Jornal da Bahia, Salvador.
11. S/D: “**Klauss Vianna fala de seu balé brasileiro**”. Jornal sem título, Belo Horizonte.
12. 10/11/1975: “**Recado a Décio e Márrika**”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.
13. ?/?/1975: **Pela criação de um “Ballet Brasileiro”**, trechos. Jornal de Brasil, Rio de Janeiro.
14. 19/09/1975: “**O espelho mágico da Coréia**”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.
15. 05/05/1986: “**Artista mostra a incoerência da arte**”. A Tarde, Salvador.
16. 1990: republicação integral no livro “**A Dança**”. São Paulo.

Levando em conta a importância das ideias colocadas por Klauss Vianna nesse primeiro ensaio, procurarei discuti-lo ressaltando-lhe as singularidades e buscando dar-lhes visibilidade. Embora o seu modo de lidar com essas ideias tenha sofrido alterações, conferindo-lhes um significado mais amplo e mesmo diferente ao longo do percurso do artista elas permaneceram como questões de central importância sobre as quais vão se desenhando novos aspectos decorrentes do aprofundamento das investigações feitas. Paralelamente, tento trazer evidências de que sua atuação na cena da dança moderna produzida no Brasil, e a que ele mesmo realizou, o posicionam em igualdade de condições em relação ao que se produzia fora do país: quanto à inovação, rupturas e proposições.

3.2 - Pela criação de um “Ballet Brasileiro”

No ensaio *Pela criação de um “BALLET BRASILEIRO”*³⁷¹, publicado em 1952 em Belo Horizonte, Klauss Vianna indica – para alguém que se iniciara no campo da dança há apenas quatro anos, em 1948 – estar atento ao ambiente geral do balé e da dança de seu tempo, bem como do teatro no Brasil. Em síntese, ele tem um envolvimento amplo com o campo da arte, tomando exemplos nacionais e de outros países, valendo-se da experiência de vários artistas, sejam eles ligados à dança, às artes visuais, literatura ou música; utiliza-se dos pontos de vista de alguns críticos internacionais que corroboram suas ideias e articula esses pontos de vista; indica exemplos de obras coreográficas chaves, tanto do balé como da dança moderna, criando relações entre elas; é atento à dificuldade de inserção dos artistas de dança brasileiros no mercado profissional; chama a atenção para as relações da dança artística, no caso o balé, com o que este pode assimilar das raízes populares do país onde se desenvolve; e finalmente, deixa antever, por meio da sua crítica, aqueles traços que futuramente o caracterizarão diante dessa arte e mostrarão a sua inquietude frente aos caminhos da dança no Brasil, delimitados em bases russo-européias representadas pela técnica do balé clássico.

Inicialmente ele compara a situação da dança e do teatro brasileiro, declarando que esse último já encontrara um caminho de renovação nos setores de “*direção, interpretação, escolha de argumentos, decoração etc...*”³⁷²; a isso soma o empenho de grupos profissionais e amadores que parecem ter “*como fim o aparecimento do teatro brasileiro com características próprias*”.³⁷³ Por outro lado, no balé “*a situação é exatamente diferente; aí impera uma desorganização quase que completa e a desagregação mesmo do trabalho já conseguido*”³⁷⁴. Em que pesem, segundo ele, a existência de um público interessado, bem como iniciativas importantes como a fundação do “Ballet da Juventude”, sob a direção de Igor Schwyzoff, persiste ainda uma deficiência que teria “*origem no nosso próprio “Ballet”, ou seja, na falta de originalidade e qualidade íntima*”.³⁷⁵

³⁷¹ “**Pela criação de um “BALLET BRASILEIRO”**”, revista Horizonte, s/n, Belo Horizonte, 1952.

³⁷² VIANNA, Klauss. “**Pela criação de um “BALLET BRASILEIRO”**”, revista Horizonte, s/n, Belo Horizonte, 1952.

³⁷³ VIANNA, Klauss. *Op. cit.* 1952.

³⁷⁴ VIANNA, Klauss. *Op. cit.* 1952.

³⁷⁵ VIANNA, Klauss. *Op. cit.* 1952.

Avançando na discussão, ele fala das escolas de dança onde os bons resultados alcançados pelos mestres da primeira geração de bailarinos brasileiros como Schwezoff, Veltchek, Olenewa e os discípulos deles, Madeleine Rosay e o seu próprio mestre Carlos Leite mostram a qualidade técnica dos alunos; porém, ele conclui, a esses mesmos alunos falta a necessária “*originalidade*”, visto que todos eles estão focados nos “*modelos russos ou franceses*”.³⁷⁶ Acrescenta que também os “*coreógrafos nacionais*”³⁷⁷ se espelham nesses modelos. Finalmente, nesse quase “Manifesto” a favor de um “Ballet Nacional” merecedor de reformas, ele propõe, inspirando-se na proposta estética da bailarina norte-americana Isadora Duncan, o que chama de um *movimento ideia*, ou seja, a inovação, sim, porém dentro do que há de subjetivo no balé pela sua coerência de estruturação, “*pois há aí uma unidade absoluta e toda a iniciativa revolucionária pode vir a mostrar-se como força capaz para conseguir seu objetivo*”.³⁷⁸

Destaco então, a partir desse ponto, as questões/ideias apresentadas por Klauss Vianna em seu ensaio, para em seguida analisá-las individualmente. Vejamos:

- **brasilidade**, o que é próprio da cultura nacional;
- **originalidade**, o frescor primeiro da criação, o movimento de dança que ainda não foi dançado, e cujas bases são o fruto de uma *experiência* do sujeito-bailarino com seu ambiente nacional de dança;
- **qualidade íntima**, aquilo que é próprio do sujeito-bailarino, que se destaca por ser seu e intransferível, sua individualidade;
- **qualidade técnica**, por ele entendida como ferramenta e não como um fim em si mesma, fruto de uma consciência corporal refinada por parte do sujeito-bailarino, e, antes, respondendo ao corpo próprio do artista que dança, o que ocorre também nas suas diferenças, e não apenas como o resultado de um trabalho que vise a formatá-lo conforme princípios pré-estabelecidos e consagrados;
- o **movimento-ideia**, por sua vez, aquele sustentado por um pensamento estruturante, portanto fundamental para a organização criadora.

³⁷⁶ VIANNA, Klauss. *Op. cit.* 1952.

³⁷⁷ VIANNA, Klauss. *Op. cit.* 1952.

³⁷⁸ VIANNA, Klauss. *Op. cit.* 1952.

3.2.1 - *Brasilidade*

Ao tocar a questão do que é nacional na arte, e neste caso a brasilidade na dança, isso não só nos reporta ao movimento romântico do século XIX, como também ao modernismo das primeiras décadas do século XX no Brasil, com o republicanismo e a ditadura Vargas com o Estado Novo. Sobre o tema, o estudo de Pereira (2003) “*A Formação do Balé Brasileiro*”³⁷⁹ nos indica que, nos anos 30, a ideia de brasilidade no balé fixou-se inicialmente à figura do índio como algo “*genuinamente nacional*”³⁸⁰, num momento em que o negro africano era a figura central de uma reflexão sobre a nação e a cultura nacionais. A mestiçagem e o elemento afrobrasileiro “*entram nas coreografias, sobretudo a partir da temporada de 1939*”³⁸¹, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, lócus da pesquisa desenvolvida e “termômetro” para todo o movimento de dança, que naquele período tinha como referência o balé: “*aí, os bailados nacionais fazem conviver, lado a lado, gestos e ritmos africanos com os índios, que teimam em permanecer caricaturais*”.³⁸² Tais representações faziam eco às instâncias políticas da época, instauradas com a ditadura de Getúlio Vargas: “*tudo se casava perfeitamente com a ideologia do Estado Novo, na medida em que [a dança] transformava o negro e o índio em história, mas em história simbolizada, distante, mítica, cívica, ufanista*”.³⁸³ Essa valorização do nacional é um esforço retórico que, no reverso, discrimina socialmente as populações mestiças no seu cotidiano.

Em Schwarcz (1998:192), encontramos que, se após a Proclamação da República esta terra tropical e a mestiçagem de seus povos formadores foram uma preocupação para governantes e intelectuais quanto ao seu futuro, nos anos 30 a cultura mestiça desponta como uma representação oficial da nação; é aí que às narrativas sobre o país vão se agregando elementos da história, da tradição, rituais formalistas e aparatosos que idealizam um “povo”. É nesse contexto também que

³⁷⁹ PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

³⁸⁰ PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p.12

³⁸¹ PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p.12.

³⁸² PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p.12

³⁸³ PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p.12

[...] uma série de intelectuais ligados ao poder público passam a pensar em políticas culturais que viriam ao encontro de uma “autêntica identidade brasileira”. Com esse objetivo é que são criadas ou reformadas diversas instituições culturais que visavam “resgatar” [o que muitas vezes significou “inventar”, ou melhor, “selecionar e recriar”] costumes e festas, assim como um certo tipo de história. Se o último monarca gabava-se de usar uma murça real feita de papos de tucano – como uma homenagem “aos caciques indígenas da terra” –, ou se Floriano Peixoto, em estátua de gosto duvidoso, consagra a união das raças como a união da nação, é só com o Estado Novo que projetos oficiais são implementados no sentido de reconhecer na mestiçagem a verdadeira nacionalidade”. (SCHWARCZ, 1998:193)

Esse é um período em que surgem muitos artistas de dança, com ou sem formação específica ou mesmo no balé, mas que ganham destaque com suas criações inspiradas nas tradições das culturas indígena e africana; entre eles estão Felicitas Barreto³⁸⁴, Eros Volússia³⁸⁵, Mercedes Batista³⁸⁶, Solano Trindade³⁸⁷. Vale lembrar, ainda nesse contexto, que até 1948 – já após o Estado Novo – não eram aceitos artistas negros no corpo de baile

³⁸⁴ **Felicitas Barreto**, nasceu em 1910 na cidade de Colônia, na Alemanha, mas naturalizou-se brasileira. Foi bailarina do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, criando o que é considerado o 1º Balé Folclórico do Brasil, em 1948, composto por bailarinos negros. Tornou-se uma antropóloga autodidata, dedicada à pesquisa das nações indígenas brasileiras; viajou ininterruptamente durante 7 anos pelo interior do país, pesquisando essas tradições culturais. É autora de vários livros sobre proteção animal, causa que até os dias de hoje se dedica. <http://www.terra.com.br/istoeigente/40/testemunha/index.htm>

³⁸⁵ **Eros Volússia Machado**, conhecida como Eros Volússia (1914 – 2004), bailarina da cidade do Rio de Janeiro, filha dos poetas Rodolfo e Gilka Machado. Foi aluna de Maria Olenewa, com quem começou a estudar ballet aos 4 anos de idade. Aos 8 anos dançou descalça no palco do Teatro Municipal. Buscou nas raízes do intenso processo de miscigenação fruto de fatores sócio-histórico-culturais os elementos essenciais para a construção de uma dança cuja singularidade de movimentos refletia não somente a diversidade de culturas mas, sobretudo, a busca de uma identidade própria para a dança brasileira, sob influência do nacionalismo brasileiro então em voga. Dentre os artistas de sua época, foi possivelmente a que mais contribuiu para a superação, na área da dança, dos preconceitos relativos aos temas nacionais. Alcançou renome internacional participando de filmes musicais nos Estados Unidos da América e também no Brasil. Foi professora do SNT – Serviço Nacional de Teatro, onde criou o curso de coreografia, primeiro nessa área a aceitar bailarinos negros. <http://pt.wikipedia.org>. Cf. de Roberto Pereira: **Eros Volússia: a criadora do bailado nacional**. Perfis do Rio, vol.42. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004.

³⁸⁶ **Mercedes Batista**, bailarina e coreógrafa negra, nascida no Rio de Janeiro em 1923. Tornou-se a primeira bailarina negra a ingressar num conjunto oficial de dança no Brasil, o do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde num concurso tumultuado terminou sendo aprovada numa audição realizada junto ao corpo masculino de dança em 1948. Descoberta pela bailarina americana Katherine Dunham, então em turnê pelo Brasil, segue com esta para os Estados Unidos e com ela passa a estudar. De volta ao Brasil, cria sua própria companhia. Considerada a mãe do Balé Afro no Brasil, procurou o diálogo entre o erudito e o popular, em busca de uma arte afrobrasileira sem a versão caricatural e estereotipada, desvelando uma outra face da cultura nacional. www.apoteose.com/cubango/sinopse2008

³⁸⁷ **Solano Trindade** (1908 – 1974), poeta, teatrólogo e folclorista pernambucano nascido em Recife. Trabalhou intensamente pelo resgate das historicamente renegadas raízes afronordestinas além de denunciar outras formas de opressão. Um dos idealizadores do 1º e do 2º Congressos Afrobrasileiros em 1934, fazendo-se um grande ativista do movimento negro. Com a sua esposa Margarida e o sociólogo Edson Carneiro, criou no Rio de Janeiro o TPB – **Teatro Popular Brasileiro**, voltado para a encenação de danças e rituais afrobrasileiros, procurando conciliar uma pesquisa histórica e cultural bastante séria com a tradução de uma arte verdadeiramente acessível a todos; viajou com o PTB pelo Brasil e alguns países comunistas do leste europeu.

dos teatros oficiais brasileiros, sendo Mercedes Batista a primeira a ingressar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro depois de uma tumultuada audição; ou seja, do discurso à prática, muito ainda estava por ser feito.



Foto 36 – Mercedes Batista, s/d.
Fonte: CARVALHO, Edméia A. *O Ballet no Brasil*, p. 44.

Embora essas produções coreográficas obtivessem um certo reconhecimento por parte de importantes figuras da cultura nacional – Mário de Andrade, por exemplo, referindo-se a Eros Volússia, diz que ela foi a primeira a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas do candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita³⁸⁸ – ,normalmente não usufruíam do mesmo *status* dos balés levados nos teatros oficiais, sendo, por isso, apresentadas em cassinos, clubes noturnos, teatros de hotéis de luxo e Teatros de Revista, ganhando visibilidade na mídia impressa e no Rádio, principalmente porque possibilitavam a publicidade desses estabelecimentos comerciais. Em sua maioria, essas produções eram vistas apenas como divertimento. Locais como o Cassino da Pampulha em

³⁸⁸ ANDRADE apud SCHWARCZ, Lília M. *Op. cit.*, 1998, p. 195.

Belo Horizonte, o Cassino da Urca no Rio de Janeiro, os cassinos das estações termais do chamado Circuito das Águas em Minas Gerais – São Lourenço, Caxambu, o Grande Hotel de Araxá –, o Hotel Quitandinha na serra de Petrópolis abrigaram muitos artistas, tornando-se uma fonte de renda suplementar, e, por vezes, a mais segura e estável para esses profissionais da dança cuja sobrevivência era muito precária. O próprio Klauss Vianna, com Angel Vianna, apresentaram-se inúmeras vezes nas estações termais mineiras como forma de sobrevivência e exercício de criação coreográfica.

Esses trabalhos eram mostrados no interior mineiro, no Circuito das Águas, em hotéis e cassinos onde o jogo corria livre e havia sempre espaço para espetáculos artísticos [...] essa foi a forma que encontrei para me expor e ao mesmo tempo buscar uma linguagem própria. Claro que eram coisas simples, quase infantis, mas foi através desses trabalhos que comecei a descobrir meu espaço. (VIANNA, 1990:22)



Foto 37 – Eros Volússia em *Macumba*.s/d.
Fonte: PEREIRA, Roberto. *Eros Volússia*, p.116.

Tendo vivido a quase totalidade do seu período de formação escolar entre os anos de 1935 e 1945 – ou seja, do 7 aos 17 anos de idade –, Klauss Vianna é exposto à ideologia nacionalista do Estado Novo com seus livros, hinos, paradas e demonstrações cívicas de amor à pátria, ideologia da qual, pode-se imaginar, não tenha saído impune nem imune. Lembro, também, que ele cursou o Ginásio (hoje associado ao ensino fundamental) no Colégio Marconi, fundado pela colônia italiana da cidade na segunda metade dos anos 1930, e – cujo país de origem era governado pelo ditador fascista Benito Mussolini. Assim,

a *experiência escolar* de Klauss Vianna deu-se sob o Estado Novo, tornando-se, ao que parece, uma matriz possível que contribui para seu interesse e busca de uma brasilidade maior para a dança cênica aqui produzida.

Por outro lado, como tratei em Alvarenga (2002), a partir da década de 40 inaugura-se em Belo Horizonte uma nova fase do seu modernismo, pelo esforço do prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira. O projeto de construção do conjunto arquitetônico da Pampulha concretiza-se no vanguardismo de Oscar Niemeyer e com os jardins de Burle Marx, onde nomes como o de Alfredo Ceschiatti, José Pedrosa e Zamoyski dispõem importantes trabalhos de escultura. Busca-se, dessa forma, a integração do espaço urbano com as artes plásticas. Niemeyer viria a enfrentar a resistência do arcebispo Dom Cabral em sagrar a nova Capela de São Francisco de Assis, dadas as ousadias apresentadas, nessa obra, seja em sua arquitetura ou nos azulejos, pintados por Cândido Portinari.

Esse período, que corresponde à adolescência de Klauss Vianna é marcado pela convivência com os artistas dessa geração que, como vimos, afetou a sua sensibilidade.

Ainda obra de Juscelino Kubitschek, com a Pampulha chega também a Exposição de Arte Moderna de 1944 – evento que se insere entre os três principais marcos da modernidade brasileira, sendo os outros a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, e o Salão revolucionário de 1931, no Rio de Janeiro³⁸⁹ –, na qual tomou-se como referencial a Semana de 22, pensando-se o evento mineiro como uma legítima continuidade do evento paulistano. Nomes importantes do movimento de 22 foram convidados, como Tarsila do Amaral, Vitor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Segall, Portinari, mas também outros como Guignard, Scliar, Goeldi, tendo havido, ainda, uma conferência de Oswald de Andrade no Salão Nobre da Biblioteca Pública.

Apesar de se propor como cidade moderna, Belo Horizonte vive uma verdadeira tensão entre as expressões mais vanguardistas da exposição e a visão de parte significativa da população, causando a esta um grande impacto. Oito telas foram cortadas a gilete, e a obra *O Galo*, de Cândido Portinari, causou polêmica.

Ainda em 1944, o artista Alberto da Veiga Guignard aceita o convite de JK para dirigir a Escolinha do Parque, que "*agruparia em seu entorno a juventude mineira*

³⁸⁹ MATTAR, Denise. **O olhar modernista de JK**. Instituto de Arquitetos do Brasil-MG, Usiminas, Cemig e Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008, p.19.

interessada em arte moderna".³⁹⁰ Destacam-se entre seus alunos vários nomes importantes: Maria Helena Andrés, Ione Fonseca, Mário Silésio, Geferson Lodi, Mary Vieira, Sara Ávila e Amílcar de Castro, dentre outros. Junto a Guignard trabalham Frans Weissmann e Edith Behring, sendo introduzidas influências dos movimentos concretistas, e neoconcretistas, em Belo Horizonte.³⁹¹ Como nos anos 50, uma nova geração se destaca, incluindo, dentre outros, Chanina, Yara Tupinambá, Álvaro Apocalypse, Wilde Lacerda, Jarbas Juarez e Augusto Degois, que se tornaria, como veremos, programador visual e cenógrafo dos balés de Klauss Vianna.³⁹²

A literatura alia-se pela vertente gráfica e ilustrativa, com as artes plásticas, com desenhos importantes de Jáder Barroso e Roberto Lacerda, Washington Júnior e Amílcar de Castro na revista *Vocação*. É criada então a revista *Complemento*, cuja temática reunia literatura, dança, arte e crítica, abrangendo nomes como os de Silviano Santiago, Theotônio Júnior e Maurício Gomes Leite³⁹³. Destacam-se, ainda, entre romancistas e contistas, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, Murilo Rubião e Autran Dourado.³⁹⁴

³⁹⁰ ÁVILA, Cristina – **Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da Modernidade**, In *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*, orgs. Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva – Belo Horizonte: C/Arte, Fundação João Pinheiro e Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997, p. 192.

³⁹¹ **Movimento Concretista** – Na poesia o movimento concretista surge após a segunda guerra mundial, compreendendo uma série de inovações e experiências, eliminando o verso como unidade rítmico-formal, numa tentativa de alargar possibilidades de expressão e comunicação. São considerados os fundadores da poesia concreta o suíço-boliviano Eugen Gomringer (1955) e, quase simultaneamente, no Brasil, o grupo da revista *Noigrandes* – Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. A experiência concretista no Brasil alterou profundamente o contexto da poesia nacional, sendo o primeiro movimento literário brasileiro a aparecer na vanguarda do movimento mundial. Enciclopédia MIRADOR UNIVERSAL, vol. 16 p.p. 9021 – 9022.

Nas Artes Visuais brasileiras o movimento Construtivista denominou-se Concretismo, Neoconcretismo e mesmo Abstracionismo Geométrico, sendo um dos mais férteis e regulares da arte nacional. Teve como representantes: Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Antônio Lizárraga, Sérgio de Carvalho, Mira Schendel e a grande Lygia Clark; o seu período áureo foram as décadas de 50 e 60. HISTÓRIA GERAL DA ARTE : O OBJETO ARTÍSTICO - Edições del Prado, 1995; REVISTA Bravo, nº 21, junho de 1999.

³⁹² ÁVILA, Cristina – **Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da Modernidade**, In *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*, orgs. Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva – Belo Horizonte: C/Arte, Fundação João Pinheiro e Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997, 192 -194.

³⁹³ *Ibidem*, pp. 192 - 4

³⁹⁴ DRUMOND, Thaís Ferreira – **Sobre os Arcos do Viaduto** In *Modernidades Tardias*, org. Eneida Maria de Souza – Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 150.

Como prefeito, JK “representou no imaginário popular o apelo de modernidade que sua maneira de ser e de gerir os negócios da cidade trazia como sopro de renovação”.³⁹⁵

Nesse ambiente de circulação de ideias e busca por uma outra expressão estética, Klauss Vianna parece impregnar-se numa *experiência* de modernidade que, em Belo Horizonte, vai adubando seu pensamento e se constitui como matriz para o seu modo de pensar a dança. Já em 1952 ele apresenta um olhar crítico a respeito das experiências tentadas na direção de se criar um *Ballet Brasileiro*, mas em relação a isso procurou percorrer outros caminhos, diferenciando sua busca por uma autenticidade que lhe parecia não haver nesses trabalhos. Referindo-se às danças estilizadas, levadas à cena por alguns profissionais especializados, como Eros Volúcia e outros pequenos grupos que tentavam fazer dança brasileira, eles “pecaram ao desprezar a técnica clássica”³⁹⁶; ele diz que esses trabalhos não oferecem “recursos dramáticos ou de expressão”³⁹⁷; e acrescenta que a técnica usada mostra-se, assim, muito pobre, e

[...] para suprir essa deficiência, são empregados recursos antiartísticos – e, portanto, nocivos – que impedem a esse gênero alcançar um desenvolvimento formal, refinado e artístico propriamente dito, relegando-o, ao contrário, ao campo da subarte.³⁹⁸

Em vista disso, quando preparava a montagem do balé *Cobra Grande* já em 1955, aponta um caminho diferente em sua pesquisa coreográfica e diz tentar, com esse trabalho, “uma solução mais inteligente para o problema”.³⁹⁹

Os lundus, cateretês, frevos, maxixes, sambas, devem ser estudados em seus movimentos. Mas não explorados. Deve-se descobrir o “porquê” dos movimentos das danças populares, porque é aí que está a alma e o significado daquela dança. Mas enquanto não se fizer isso, enquanto não se puder ter tranquilidade e despreocupação para esse estudo enorme, deve-se evitar falsear a alma do povo.⁴⁰⁰

³⁹⁵ SOUZA, Eneida Maria de – **Imagens da Modernidade**, In *Modernidades Tardias*, org. Eneida Maria de Souza. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, pp. 25 – 26.

³⁹⁶ MACHADO, Amélia Carmem. jornal Diário de Minas: Belo Horizonte, 16/01/55

³⁹⁷ MACHADO, Amélia Carmem. jornal Diário de Minas: Belo Horizonte, 16/01/55

³⁹⁸ VIANNA, K. “Pela criação de um Ballet Brasileiro”, op. cit..

³⁹⁹ VIANNA, K. “Pela criação de um Ballet Brasileiro”, op. cit. 1952.

⁴⁰⁰ Entrevista de Klauss Vianna ao Jornal da Cidade, Belo Horizonte: 29/08/1960

Nessa época, suas posições manifestam-se num tom radical, em que ele parece colocar-se num patamar artístico acima dos demais, pois na sua perspectiva de criar um balé moderno, que atendesse às exigências de uma expressão nacional, e que representasse a “*índole do nosso povo e não suas exterioridades pseudo-folclóricas, em que caíram muitos*”, não recorre ao folclore, o que falsearia a realidade. Por isso, diz: “*utilizo a literatura e os nossos temas nacionais mais cultos que fazem esquecer as danças folclóricas e populares que, embora valiosas, atrapalham a visão de muitos, e reduzem seu campo de experiência*”.⁴⁰¹



Foto 38 – Balé Brasiliana, dirigido por Mercedes Batista, s/d.
Fonte: VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*, p.193.

Já em 1960, refletindo mais uma vez sobre essas produções, para ele duvidosas, nas suas tentativas de encontrar uma expressão brasileira para o balé, diz que elas fracassaram principalmente pela falta de “*gabarito intelectual*”⁴⁰², “*problemas de limitação intelectual*”⁴⁰³ dos que empreenderam esse esforço, e muitos que estavam num bom caminho desistiram diante da dureza da luta. Nesse ponto do seu discurso, percebe-se uma posição

⁴⁰¹ Entrevista de Klauss Vianna ao Jornal da Cidade, Belo Horizonte: 29/08/1960.

⁴⁰² VIANNA, Klauss. “**Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades**”. Entrevista ao Jornal da Cidade, Belo Horizonte. Data provável: finais de agosto ou início de setembro de 1960.

⁴⁰³ VIANNA, Klauss. “**Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades**”. Entrevista ao Jornal da Cidade, Belo Horizonte. Data provável: finais de agosto ou início de setembro de 1960.

intelectualizada, originada de uma classe média formada na cultura européia, o lugar de onde fala Klauss Vianna: o da primazia da cultura erudita. Desse modo, ele se coloca em condições de ditar o que é legítimo como produção artística – no caso, a dança de base clássica – e de estabelecer que, fora desse referencial, não há qualificação possível além da “*sub-arte*” e da ausência de “*gabarito intelectual*”. Assim, às demais produções que de algum modo propõem formas de dança que se diferenciem dos cânones que ele próprio defende como legítimos, resta, conseqüentemente, a ilegitimidade.



Foto 39 – Felicitas Barreto, em *Tabu* (1940).

Fonte: VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*, p.145.

Retomando pesquisa de Pereira (2003), penso que, embora ela não ultrapasse o ano de 1943, e o texto de Klauss Vianna seja do início dos anos 1950, o quadro mostrado por ambos é semelhante. Desse modo, Klauss Vianna procura dar visibilidade ao fato de que

mesmo já tendo sido realizados números de balé com uso de elementos brasileiros como “Yara” ou “Uirapuru”, estes não tiveram a repercussão ideal, não apontando para uma tendência generalizada, que resultasse na criação de escolas que indicassem novos rumos. Muito ao contrário “*apresentam-se mais como um incidente sem a repercussão desejada*”.

404

Embora o ensaio de Klauss Vianna cite poucos exemplos de balés com temas nacionais, segundo Pereira (2003) há muito esses balés preenchem o espaço do palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, seja em números da sua Escola de Bailados ou mesmo nas apresentações do corpo de bailarinos da Casa. Entre os exemplos citados por ele, estão *Apoteose à gloriosa Bandeira Nacional*, coreografia de Maria Olenewa, em 1927; *Arirê e o pássaro ferido* – com música original sobre temas indígenas e coreografia de Naruna Corder, também de 1927; *A festa indiana*, coreografia de Pierre Michailowsky e música de Carlos Gomes e *Noite de festa no arraial*, coreografia de Maria Olenewa e música de Francisco Braga, ambos de 1928; *Jurupary*, coreografia de Serge Lifar para a música de Villa-Lobos; *Imbapara*, coreografia de Maria Olenewa com música de Lorenzo Fernandez, e *Amazonas*, coreografia de Valery Oeser e música de Villa-Lobos, todas de 1934; *Flor do ipê* e *Alvorada do Brasil*, do mesmo Michailowsky, agora com música de Villa-Lobos, respectivamente em 1937 e 1940; Também encontra-se em Edméa Carvalho⁴⁰⁵ referência, entre outros, aos seguintes balés com temáticas nacionais: *Morte de um pássaro*, coreografia de Ismael Guiser, argumento de Vinícius de Moraes, cenário e figurinos de Di Cavalcanti e música de Villa-Lobos, de 1951; *Papagaio de moleque* e *Sinhô do Bonfim*, com músicas de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri respectivamente, coreografia de Vaslav Veltchek, e cuja data provável é 1952.

Preocupado em não cair em arremedos sem significados e sem autenticidade, Klauss Vianna diz ser preciso estudar muita anatomia e muita dança para que se descubra um “*caminho certo, a exemplo do balé americano*”⁴⁰⁶ nos caminhos trilhados pelas bailarinas modernas, suas contemporâneas mais velhas, Doris Humphrey e Martha Graham, nos quais a questão do nacional, embora por motivos outros, assume um lugar fundamental.

⁴⁰⁴ VIANNA, Klauss. *Op. cit.*, 1952.

⁴⁰⁵ CARVALHO, Edméa A. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, s/d. Esse livro apresenta uma enumeração de balés montados no Brasil no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com sua ficha técnica, mas sem referências bibliográficas ou de data.

⁴⁰⁶ CÉSAR, Antônio. “**Balé klauss Vianna quer expressão própria para uma dança brasileira**”. Belo Horizonte, *Jornal Última Hora*, 6 de setembro de 1960.



Foto 40 – *Jurupary*, coreografia de Serge Lifar (1934).
Fonte: SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*, p. 265.

Os grandes conflitos mundiais da I e II Guerras levaram Martha Graham e Doris Humphrey a questionamentos vários, que as induziram a abandonar os princípios estéticos e temas propostos pela escola na qual se formaram, a Denishaw School, fundada por Ruth Saint-Denis e Ted Shaw.⁴⁰⁷ Cansadas do uso de técnicas e dos temas das danças asiáticas e de outras regiões do mundo para exprimir dramas estranhos às suas experiências culturais, elas passam a buscar temas que as ligassem a questões próprias de seu país de origem, os Estados Unidos da América, mais condizentes com a sua realidade e com o seu tempo. Para ambas, como para Klauss Vianna, a dança está em íntima relação com a vida, da qual é algo inseparável. Em Humphrey⁴⁰⁸, a dança é uma forma condensada e estilizada de vida: na dança, como na vida, encontram-se a forma, a dinâmica, o ritmo, as motivações e os gestos, entre outros elementos; em Graham, a dança é uma celebração da vida em suas lutas e plenitude, porquanto dela participa simbolicamente, como um ato de viver.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Segundo BOURCIER (1987:259), para “Ruth Saint-denis, a origem e a justificativa da dança estão na religião ou, mais exatamente, na emoção religiosa, seja ela alusiva ou referente aos mitos do Egito e da Índia, ou de inspiração cristã (...) com certeza ela ignorava os princípios fundamentais dessas danças, mas a imagem que delas tinha permitia-lhe responder às suas próprias aspirações espiritualistas. Nada de “folclore” mas espírito; nada de reconstituição exata, mas a projeção, num estilo quase inteiramente arbitrário, de suas próprias tendências.”

⁴⁰⁸ HUMPHREY, Doris. **Construir la danse**. França: L’Harmattan, 1998.

⁴⁰⁹ GARAUGY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980, p. 92.

Para Doris Humphrey, que atuou na Denishaw School entre 1917 e 1926, algumas questões se tornaram fundamentais para o direcionamento do seu trabalho criativo e pedagógico:

A onda de choque atravessou tudo, incluindo as vidas inconscientes dos dançarinos, sobretudo na América. Tudo foi reavaliado à luz da violência e da terrível desintegração; e a dança não lhe escapou. Dois lugares do mundo reagiram com uma força particular; nos Estados Unidos e na Alemanha, os dançarinos se perguntaram seriamente: “O que conta minha dança?” – “Ela corresponde ao que eu sou ou ao que eu vejo?” – “Senão, qual gênero de dança nascerá, e como ele precisará se organizar?” (HUMPHREY,1998:26)

Como se vê, o efeito descrito pela bailarina atinge muitos artistas de dança de sua geração, que mesmo não tendo integrado as fileiras nos campos de guerra, têm suas possibilidades narrativas drasticamente alteradas. Naquele momento, esses artistas precisam de uma outra perspectiva do olhar, pois se a experiência da guerra tornou mudos aqueles que, na condição de soldados, dela participaram e retornaram ao lar – como tratado por Benjamin⁴¹⁰ –, não calou os que não foram diretamente às batalhas e que, na condição de artistas atentos ao seu tempo, buscaram expressá-la com sensibilidade peculiar. Eles vão dizer não a uma linguagem técnica e estética até então disponível, a qual se torna incongruente, inadequada mesmo, para o que sua experiência apreende do vivido. Inconformados com essa linguagem, buscam novas maneiras de narrar a sua arte/experiência, aqui pensada como dança por meio da qual procuram reconstruir o presente e à qual se dedicam com olhar poético e atento a um futuro incerto. Assim dão sua contribuição como um segmento pensante da sociedade em que vivem. Em seu livro *The Art of Making Dances*, publicado postumamente em 1959, ela escreveu: “*Eu fiz parte desses dançarinos que tiveram a chance de participar na gênese de uma época marcante*”⁴¹¹; nessa participação, ela defendia que os movimentos deveriam expressar a unidade de uma cultura e de uma civilização, o espírito de um povo ou de uma época, pois só assim eles se caracterizariam como um estilo. Ela diz:

A nova dança de ação deve nascer do povo que precisou domar um continente, abrir milhares de caminhos através das florestas e das planícies ,

⁴¹⁰ BENJAMIN, Walter. **O Narrador**, in Obras Escolhidas, vol.1, Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴¹¹ HUMPHREY, Doris. **Construir la danse**. França: L’Harmattan, 1998, p.26.

conquistar montanhas, construir torres de aço e de vidro. A dança norte-americana é fruto deste mundo novo, desta vida nova e deste vigor novo.⁴¹²

Martha Graham, cujo tempo na Denishaw School foi de 1916 a 1923, também busca uma ideia de moderno para suas danças fortemente ligadas às suas raízes nacionais, às questões de seu tempo, do seu agora e que melhor a representem para si mesma e para o mundo. A dança, ela diz,

[...] revela o espírito do país onde ela tem suas raízes [...] A América não se preocupa, agora, com o impressionismo. Não temos uma filosofia elaborada. A alma do país deve ser procurada no seu movimento e sentimo-la com uma força dramática de energia e vitalidade. Nós nos mexemos; não ficamos imóveis. Ainda não chegamos à época do inventário... (GRAHAM *apud* GARAUDY, 1980:90)

Ao contrário de sua seminal compatriota Isadora Duncan, ela se distancia dos elementos da natureza como inspiração; em Martha, estes se apresentam já em transformação sob o controle aprimorado do homem, refletindo uma sociedade em constante conflito:

Eu não quero ser uma árvore, uma flor, uma onda ou uma nuvem. No corpo de um bailarino devemos, como espectadores, tomar consciência de nós mesmos. Não devemos procurar uma imitação das ações quotidianas, dos fenômenos da natureza ou de criaturas exóticas de outro planeta, mas sim alguma coisa deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado e concentrado [...] Estou saturada de dançar os deuses hindus e os ritos astecas. Quero falar sobre os problemas do nosso século, onde a máquina perturba os ritmos do nosso gesto humano e onde a guerra fustigou as emoções e desencadeou os instintos. (GRAHAM *apud* GARAUDY: 1980:89)

Ao propor assim a sua dança, essas duas artistas buscaram o seu modo particular de se realizarem como dançarinas, criando formas originais de exercer essa arte, com base na cultura do país onde viveram. De modo similar, a experiência brasileira buscada por Klauss Vianna em face de sua necessidade de também expressar-se em dança tomando referenciais na cultura do seu país guarda semelhanças com a de Martha Graham e Doris Humphrey, embora o contexto cultural vivido por ele fosse muito diferente do ambiente norte-americano dessas artistas.

Mas, por outro lado, ao criar a minha narrativa sobre Klauss Vianna nesta pesquisa, percebo-o como alguém que procura também narrar seu estado, seu país e a vida

⁴¹² HUMPRHEY *apud* GARAUDY. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.124.

através da dança. Ele narra Minas Gerais com seu barroco na dança de *Marília de Dirceu*; as tradições regionais brasileiras em *Cobra Grande*; por sua vez, o *Caso do Vestido* e *Arabela, a donzela e o mito* são narrativas do humano com suas experiências de vida. Ele é um narrador que estabelece um diálogo com outros narradores como Cecília Meireles, Raul Bopp, Carlos Drummond de Andrade, Ciro dos Anjos e Henriqueta Lisboa, traduzindo-os por meio da dança estabelecendo, desse modo, um encontro de narrativas. Ele não despreza nenhuma possibilidade narrativa, sejam elas eruditas (Drummond), religiosas (as procissões barrocas), populares (Capoeira); apoia-se no clássico, retraduzindo-o.

O modo de fazer dança de Klauss Vianna está na busca e na tradução daquilo que ele está vendo e vivendo através de outros narradores. O mesmo acontece em Salvador, com a Capoeira, que ele não consegue traduzir por falta de oportunidades. Um católico, vivendo em uma cidade sincrética, mas que não consegue fazer a mediação, a tradução dessa experiência em dança. No Rio de Janeiro, ele se pergunta: qual a linguagem deste lugar, qual a narrativa destes corpos cariocas? Em São Paulo, com sua retomada da dança, suas narrativas voltam-se para o narrar de si mesmo, procurando efetivar numa dança autoral. Com essa autoralidade, o que antes era voltado principalmente para o ao que é brasileiro adquire uma outra dimensão, na qual o território é a universalidade do humano.

3.2.2 - Originalidade

No empenho de firmar uma legitimidade das bases que definiriam um estilo genuíno que representasse um Ballet Brasileiro, Klauss Vianna mostrou-se um crítico severo quanto ao quesito originalidade dos trabalhos de outros artistas de dança brasileiros do seu tempo. Em seu ensaio ele diz ser a cultura regional o fator “*imprescindível na obra original de um povo [...] o único elemento que lhe pode emprestar um caráter próprio*”.⁴¹³ Em 1958, sem mudar de opinião sobre essas criações ele intensifica suas críticas ao “carregar nos tons” na entrevista que concede ao jornalista Frederico de Moraes no jornal O Diário. Observe-se

⁴¹³ VIANNA, Klauss. *Op. cit.*, 1952.

que, para ele, à montagem desses trabalhos não precederam as necessárias pesquisas, para o que

[...] é preciso muito esforço, estudo e cultura e, sobretudo, honestidade nas realizações. Quanto aos ballets de Eros Volúcia, Solano Trindade, a Brasileira, etc., são pura exploração do exótico e do burlesco sem qualquer orientação mais séria [...]⁴¹⁴

Para ele, há um “certo vício” no Brasil ao se acreditar que “*um ballet nacional é aquele que tem suas raízes nas danças, nos costumes, lendas e ambientes folclóricos*”.⁴¹⁵ Klauss Vianna acredita que toda renovação do ballet só se efetivaria se fundamentada numa técnica instituída, e esta seria a técnica clássica, embora essa mesma técnica tenha chegado ao país sem uma uniformidade de escola, de estilo, pois “*os mestres estrangeiros radicados no Brasil trouxeram consigo, cada um, um estilo diferente e próprio do seu país ou escola*”⁴¹⁶, o que teria resultado “*num prejuízo, e só conseguimos uma boa técnica dentro de uma mistura de estilos*”⁴¹⁷, tornando-se, pois, urgente e necessária “*uma uniformização do ensino da dança, que só poderia ser feita num congresso nacional de professores*”.⁴¹⁸

Com tais opiniões, Klauss Vianna vai procurando impor-se no meio cultural em que atua. Não necessariamente rompendo com a tradição do balé clássico e utilizando o folclore, mas inspirando-se nesses estilos de um modo pessoal, pois recorrerá ao mesmo tempo à técnica clássica e à cultura nacional, porém ressignificando-as com idéias próprias. Era o campo da dança reconstituindo-se com novos valores e um novo e ambicioso agente, que, reivindicando uma legitimidade originada na Capital de Minas, deseja abranger todo o país.

A originalidade do seu trabalho é bem recebida pela crítica mineira Lúcia Machado de Almeida (1962); referindo-se a uma apresentação do BKV, ela diz ter sido uma

⁴¹⁴ Entrevista de Klauss Vianna ao jornalista Frederico de Moraes – jornal O Diário: Belo Horizonte, 13/04/58.

⁴¹⁵ Jornal da Cidade 29/08/1960, 1º Caderno.

⁴¹⁶ VIANNA, Klauss. “**Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades**”. Entrevista ao Jornal da Cidade, Belo Horizonte; Data provável: finais de agosto ou início de setembro de 1960.

⁴¹⁷ VIANNA, Klauss. “**Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades**”. Entrevista ao Jornal da Cidade, Belo Horizonte. Data provável: finais de agosto ou início de setembro de 1960.

⁴¹⁸ VIANNA, Klauss. “**Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades**”. Entrevista ao Jornal da Cidade, Belo Horizonte. Data provável: finais de agosto ou início de setembro de 1960.

[...] alegria constatar que Klauss deu não apenas um passo à frente, mas sim um grande e autêntico “salto”. Condensou-se, depurou-se e, partindo de base totalmente clássica, imprimiu às suas coreografias algo de moderno, de puro e de extremamente pessoal.⁴¹⁹

Do mesmo modo, dois anos antes o crítico carioca Mário Fontana (1960) já destacava o fato ao escrever no jornal *Correio da Manhã* sobre a apresentação do BKV no Rio de Janeiro:

Cada número criado por Klauss Vianna traz em si uma novidade, desde a idéia original até os recursos empregados e a execução [...] “Caso do Vestido” é acompanhado pelo coro do Teatro Experimental [...] “Composição”, música dodecafônica composta especialmente pelo maestro Carlos Eduardo Prates [...] “Arabela, a donzela e o mito”, baseada no romance “O amanuense Belmiro” de Cyro dos Anjos, com acompanhamento de sons e ruídos [máquinas de escrever, automóvel, vozes, murmúrios, afinação de violino etc...] ⁴²⁰

Também o jornal *O Estado de São Paulo*⁴²¹ ressaltou as qualidades do trabalho de Klauss Vianna, considerando-o como

[...] renovação em Minas [...] esse “ballet” descritivo moderno comprovou, desde o início, a honestidade profissional do grupo de jovens bailarinos que nos visita [...] originalidade de tronco e braços [...] plenamente atingida [...] com soluções originais que fogem inteiramente ao ballet clássico, e alcançam um alto nível estético.

Vemos nessas apreciações o reconhecimento de que a coreografia de Klauss Vianna procurava dar visibilidade em “troncos e braços” a uma musculatura própria da natureza do povo brasileiro, expressa nos seus artistas de dança. Há um *lócus* de efetiva movimentação, que, poetizada pelo ato de dançar, responde a uma exigência do próprio Brasil, pela via de artistas que aqui nasceram e que também o constituem. Klauss Vianna, já em 1960, numa entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, busca destacar os elementos-chave de suas criações:

É necessária uma reforma total da técnica. O bailado brasileiro exige uma movimentação muscular não abrangida pela técnica clássica. Utilizamos, também, como ponto de partida, para a criação do bailado brasileiro, argumentos da nossa literatura, como o “Amanuense Belmiro”, de Cyro dos Anjos e “Face Lívida”, de Henriqueta Lisboa. Falta-nos, habitualmente, a valorização do gesto, já que usamos apenas as pernas. Daí, na tentativa de uma expressão nova,

⁴¹⁹ ALMEIDA, Lúcia Machado de. **O mais belo**. Jornal de Minas: Belo Horizonte, 1962.

⁴²⁰ FONTANA, Mário. Crítica. Rio de Janeiro: Jornal *Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1960.

⁴²¹ Crítica do jornal *O Estado de São Paulo*, 9/11/1960.

procuramos utilizar os membros superiores. Tem importância nesse bailado, também, a mímica. A música não é mero acessório, e “O Caso do Vestido” é declamado e o “Amanuense” se vale apenas de ruídos.⁴²²

No depoimento a seguir, Angel Vianna descreve a reação de Renné Gumiel sobre o BKV, quando esta, presente à estréia do grupo em São Paulo, dialoga com Klauss Vianna e Angel nos camarins, após a apresentação:

[...] indo aos camarins após a apresentação [Renné], perguntava surpresa, sobre onde nós [Klauss e Angel] havíamos estudado dança moderna. Ao que nós respondemos que em lugar algum, pois nunca havíamos saído do Brasil. Eu, disse Klauss, fui criando, pois não tínhamos muito conhecimento de dança moderna; vão poucos espetáculos a Belo Horizonte e, quando muito, assistimos a algum filme no cinema, como “Sapatinhos Vermelhos”, ou, quando temos dinheiro, o que é raro, vamos ao Rio ver alguma companhia que lá se apresenta. Ela então disse estar encantada com a obra-prima que ele havia feito e de maneira tão criativa.⁴²³

Esse depoimento evidencia que o Brasil foi uma matriz para o trabalho desse artista, que nunca “tinha saído do país”, e, além disso, vivia fora de um circuito cultural mais intenso, numa cidade cujo acesso às produções do momento era difícil são circunstâncias que potencializam também o caráter original de suas criações.

Em Belo Horizonte, o jornalista João Marschner (1960) destaca os mesmos aspectos: “*Original foi a solução encontrada por Klauss Vianna para o bailado “O amanuense Belmiro”, que será dançado inteiramente sem música, apenas com sons e ruídos*”. Também nessa matéria, ele fala, do balé “*Caso do Vestido*”, *dançado sem música, sendo o poema falado nos bastidores pelo coro do Teatro Experimental*”.⁴²⁴

Na busca de uma originalidade, Klauss Vianna seguiu caminho semelhante ao de suas contemporâneas norte-americanas Doris Humphrey e Martha Graham, que se inspiravam em temas nacionais e em outras questões singulares do mundo em que viviam, para desenvolver as suas criações.

Doris diz⁴²⁵ que não seria tomando empréstimo a outras formas de dança que se poderia realizar uma obra com estilo próprio; por isso, ela desenvolveu sua técnica, para o

⁴²² Jornal Estado de São Paulo. “O “Ballet Klauss Vianna” procura caminho brasileiro”. São Paulo, 5/11/1960.

⁴²³ **Angel Vianna** – Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, 5/05/2001.

⁴²⁴ MARSCHNER, João. Crítica. Belo Horizonte: Estado de Minas, 19 de agosto de 1960.

⁴²⁵ HUMPHREY *apud* GARAUDY, Roger. **Doris Humphrey, a relação do homem com o mundo in** Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.124.

que tomou como base a lei da vida: “*a tensão do homem, escorando um mundo que lhe opõe resistência*”.⁴²⁶ Tal polaridade expressa-se no ato de cair e se recompor, “*fall and recovery*”, de modo que toda essa técnica resume-se em atos de afastar-se da posição de equilíbrio para, em seguida, retornar a ela. Essa artista também encontra inspiração nas cidades imensas, onde, segundo ela, a “*curva desapareceu, onde dominam as linhas e o ângulo reto, onde surgem cada dia, brutalmente, novas máquinas, novos projetos, novos confrontos*”.⁴²⁷ Ela recorre ainda às seitas religiosas da sociedade americana de então, com os *Shakers* (1931), na liberação do pecado, e a *História da Humanidade* (1946); *The piece* (1935), quando protesta contra a competição selvagem na América, e *Inquest* (1944), que apresenta fatos e correspondentes reações das pessoas.

Martha Graham, por sua vez, também desenvolve a sua própria técnica, a primeira a ser formalizada com metodologia e repertório próprios na modernidade em dança, e que se consolida ao longo de sua vida sem alterações perceptíveis, permanecendo totalmente original. Seu gesto fundamental está no torso, de onde provém o duplo princípio vital “*tension-release*”, segundo o qual contraem-se os músculos e solta-se a energia muscular, quando então “*um circuito vital parte da cavidade formada entre a coxa e a bacia, volta a subir para o corpo e fecha-se sobre si mesmo*”.⁴²⁸ Esses princípios eram o veículo de manifestação dos seus temas, que se alternaram em várias fases: temas dos pioneiros da conquista da América, *Frontiers* (1935) e *Apalachian Spring* (1944); o mundo envolvido em guerras, *Deep Song* (1937) e *Letter to the World* (1940); os balés míticos e místicos, como *Cave of the Heart* e *Night Journey* (1947), *Seraphic Dialogue* (1955), entre outros. A longevidade e energia dessa artista permitiram-lhe produzir por muitos anos.

Retomando Klauss Vianna, vê-se que, comparativamente com as criações no contexto internacional, sua originalidade, mais do que se efetivar em soluções cênicas interessantes – como na crítica citada –, passou a ter como base os princípios por ele pesquisados sobre o movimento: a atenção, o autoconhecimento, o autodomínio, o uso dos conflitos, das oposições, as direções ósseas, as espirais musculares, entre outros aspectos, como veremos no quarto capítulo. Dessa forma, o seu percurso é coerente com a busca pelo

⁴²⁶ HUMPHREY *apud* GARAUDY, Roger. **Doris Humphrey, a relação do homem com o mundo** in Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.126.

⁴²⁷ HUMPHREY *apud* GARAUDY, Roger. **Doris Humphrey, a relação do homem com o mundo** in Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 125.

⁴²⁸ GRAHAM *apud* BOURCIER. **Martha Graham e os grandes mitos humanos** in História da dança no ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.279.

que lhe é próprio. Com base nesses princípios ele procurou levar cada aluno a criar seu movimento singular – e aqui ele se distancia de Humphrey e Graham –, fundado em si mesmo, ao usar o próprio corpo como recurso de improvisação, o movimento ‘ainda não dançado’; e mais, o uso desse processo pode, de fato, estender-se ao ser humano não artista, e mesmo ultrapassar nacionalidades, viabilizando uma forma de expressão capaz de harmonizar as raízes culturais de cada um com a sua individualidade.

Nesse caminho, o grande “tour de force” para Klauss Vianna foi sua última criação coreográfica, “*Dã dá Corpo*”⁴²⁹, de 1987, elaborada por corpos especializados, como ele mesmo refere-se acima. O mais importante, porém, é que os corpos desses artistas de dança – Zélia Monteiro⁴³⁰, Izabel Costa⁴³¹ e Eduardo Costilhes⁴³² – foram por ele preparados, treinados, instruídos e educados de acordo com os princípios que ele adotou e defendia, embora já trouxessem uma formação anterior, em especial Zélia Monteiro e Izabel Costa, a qual deveria ser desestruturada e reorganizada por ele (tema tratado no quarto capítulo). Eram assim submetidas à prova a eficiência de sua maneira de pensar e de fazer dança e a sua habilidade de artista criador na condição de coreógrafo, pois, havia uma expectativa muito grande quanto ao produto do processo adotado, quanto ao que ele resultaria.

No texto do programa de estreia, assim expôs Klauss Vianna a sua expectativa em relação a esse trabalho:

A Dança pode ser considerada em nossos dias, o correspondente à poesia na literatura.

O domínio dessa arte, em nossos dias, obedece a certas regras e convenções em função de um ideal estético antecipadamente suposto e proposto.

Mas é possível pensar a Dança para além desses limites, como uma das raras atividades em que o homem se engaja plenamente de corpo, espírito e emoção. Mais do que uma maneira de exprimir-se através do movimento, a dança é um modo de existir – é também a realização da comunidade viva dos homens [...] Mas se como para nós a Dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua Dança original, singular e diferenciada; e é a partir daí que ela

⁴²⁹ Estreia no Teatro Cultura Artística (Sala Ester Mesquita) em 16 de novembro de 1987. Resultado das pesquisas de Klauss Vianna, são 70 minutos de espetáculo com um trio de bailarinos: Izabel Costa, Duda Costilhes e Zélia Monteiro. Direção musical de Carlos Kater, a trilha sonora executada ao vivo, com participação de João de Bruçó (voz-percussão solo), Nahim Marun (piano solo), Coral da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e o Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto, sob regência do maestro John Boudler.

⁴³⁰ **Zélia Monteiro** - Bailarina, professora e coreógrafa paulista. Aluna e intérprete de Klauss Vianna, com quem trabalhou durante vários anos.

⁴³¹ **Izabel Costa** – Bailarina, professora e coreógrafa belo-rizontina. Integrou o Grupo Corpo no seu período de fundação. Foi intérprete do balé *Maria, Maria*, atuando no Brasil e no exterior. Atualmente reside em Belo Horizonte, onde leciona dança e coreografia.

⁴³² **Eduardo (Duda) Costilhes** – Bailarino, professor e coreógrafo paulista. Tornou-se assistente de Klauss Vianna, acompanhando-o em suas aulas, exemplificando os exercícios, os quais, por questões de saúde, Klauss estava impedido de demonstrar. Atualmente reside na França.

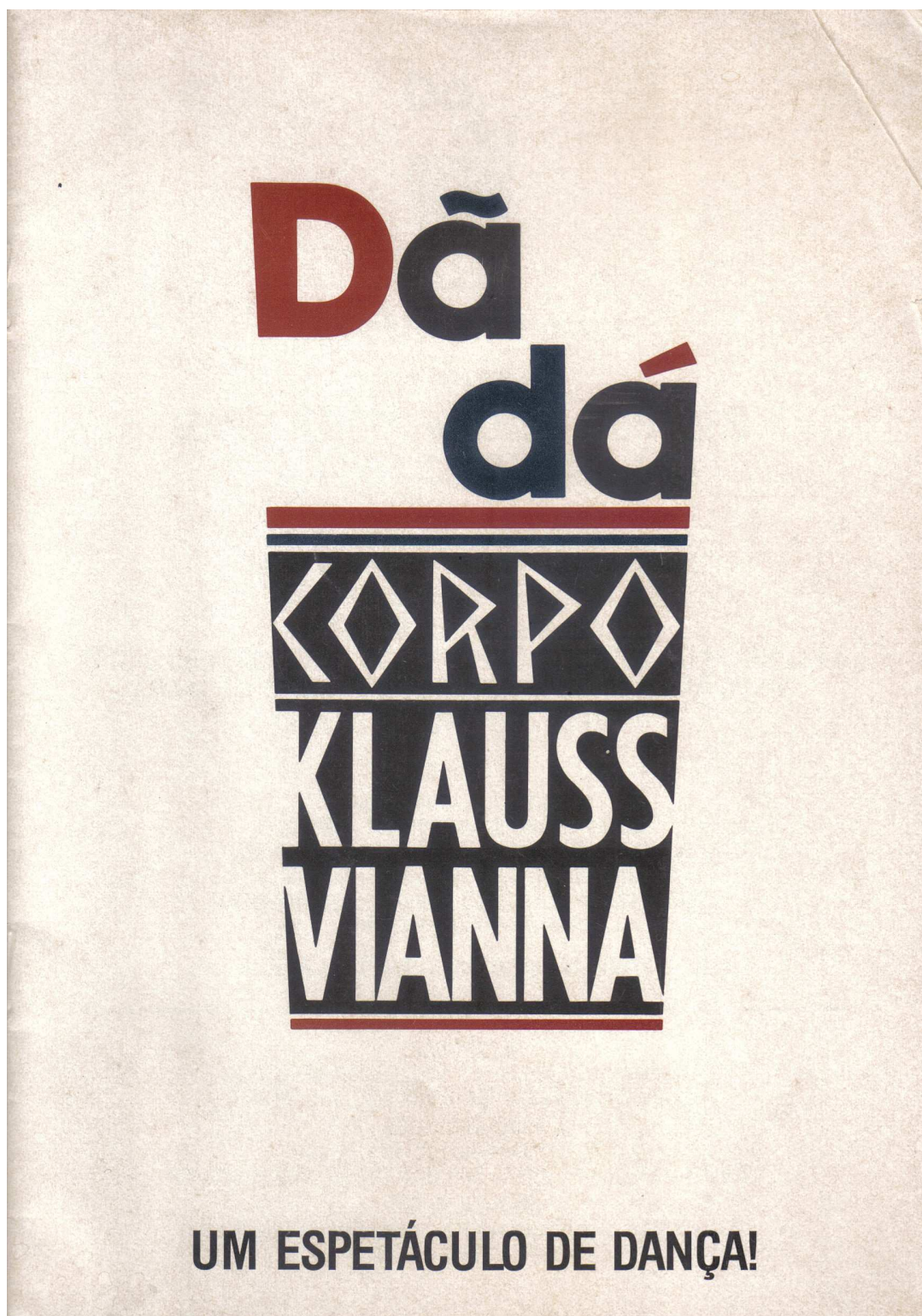


Foto 41 – *Dã dá Corpo*, capa do programa (1987).



Foto 42 – Da esquerda para a direita: Zélia Monteiro, Izabel costa, Klauss Vianna, João de Bruçó e Eduardo Costilhes. Foto do programa (1987).

evolui para uma forma de expressão em que a busca de individualidade possa ser entendida pela coletividade.

Seguramente a Dança brasileira já conquistou seu público, e a ausência dele nos recentes espetáculos só se justifica pela falta de qualidade e originalidade do que vem sendo mostrado.

Com raras e honrosas exceções, a Dança brasileira não tem conseguido chegar a uma forma de expressão particular, que traduza o sentimento e a cultura brasileira e a eleve à categoria de obra de arte.

Grupos independentes e não independentes ficam quase sempre no arremedo da forma e da técnica mal incorporadas, sem ultrapassar assim os limites de propostas estéticas incertas e superadas.

A Dança não é apenas espetáculo. O entusiasmo de um público novo e fervoroso não levará a parte alguma, se uma profunda revolução na expressão do movimento não lhe devolver seu lugar no seio de uma sociedade que busca definição.

Após 40 anos de reflexão, e um trabalho vivo de 2 anos intensos, coloco nossas ansiedades e questionamentos em um espetáculo que possa se converter numa expressão viva e singular, transcendendo a sala de aula para ganhar os palcos, as ruas e a vida.⁴³³

Percebe-se que a empreitada não foi pequena; passados tantos anos, o seu discurso ainda é forte e incisivo quanto ao que ele entende como originalidade; uma originalidade

⁴³³ **Dã dá corpo.** Programa de estreia do espetáculo. Teatro Cultura Artística (Sala Ester Mesquita). São Paulo, 17/11/87. Acervo do autor.

primal e própria do indivíduo, que ele se propõe recuperar com seu processo, esforço de toda uma vida que se encerraria dali a cinco anos.

Era claro para os que conheceram o percurso profissional de Klauss Vianna que o trabalho dele destinava-se a todos os tipos de pessoas, independente de seus interesses e de suas habilidades prévias com os próprios corpos. Desde o Rio de Janeiro, ele diz não ter mais qualquer idealização quanto à natureza física do bailarino ou bailarina com quem trabalharia, não importando mais o tipo de musculatura, a idade, altura ou peso porque, para ele, todos os corpos têm sua própria dança. Porém, quando há essa oportunidade em *Dã dá*, no momento em que ele poderia, mesmo que em parte, mostrar os efeitos do processo de que fala o seu discurso, ocorre o contrário, pois dentre as pessoas inicialmente envolvidas no processo de pesquisa e criação, em determinada fase ele dispensa todas as que não tinham uma prévia preparação, alegando que precisava de profissionais naquele momento. Zélia Monteiro lembra:

Para ele todo mundo podia dançar, dança é uma coisa que está na pessoa, então todo mundo pode dançar. Qualquer um pode dançar. Mas, por exemplo, no processo de *Dã dá*, no final ele mandou embora um monte de gente, gente que não tinha uma técnica anterior de dança, não é uma contradição? Porque as pessoas não esperavam ser mandadas embora por ele. Ele chutou fora e ficou com bailarinos que tinham mais técnica, outras além do trabalho com ele.

Nessa hora não importava mais o processo de desestruturação pretendido para se conseguir uma ‘limpeza’ geral de vícios e tensões adquiridos pelo corpo em outros processos de formação? Se, de acordo com suas hipóteses, cada corpo tem sua própria dança, então é lícito pensar que cada corpo realizará a dança que lhe for possível, dentro do que cada um tenha condições de desenvolver: a sua particular beleza, a sua originalidade. Qual seria a expectativa de Klauss Vianna frente a essas possíveis danças? Como assumir, de fato, as diferenças reais entre os muitos corpos com os quais trabalhava? A sua expectativa teria sofrido influência da expectativa dos outros, que veriam o trabalho pondo em cheque a sua hipótese? Zélia manifesta sua opinião:

As pessoas, elas não entenderam por que é que elas estavam sendo mandadas embora, porque o princípio do trabalho dele elas já tinham vivenciado no corpo delas! Nem eu entendo porquê! Eu acho que ele podia ter conseguido com pessoas que não eram... eu acho que ele ficou com medo, eu acho que bateu um medo, porque ele podia ter ficado com aqueles; um deles, o José Mário, advogado, não tinha experiência alguma com dança; a única

experiência dele era com o Klaus; e a Gisela é outra que já tinha um pouquinho de experiência com dança, é arquiteta. Mas eu acho que essas pessoas teriam feito um trabalho... eu acho que foi medo.⁴³⁴

O que seria esse medo? É certo que o trabalho deveria ser levado ao palco como finalização do processo que ele vinha desenvolvendo. Seria o medo da crítica, o medo de não ter alcançado o objetivo artístico pretendido, uma insegurança na condução desse trabalho específico ou quanto ao tempo disponível para realizá-lo? Ou, pensando por outro lado, não teria Klauss Vianna, premonitoriamente, percebido ali sua despedida... seu “legado”, uma vez que sua saúde mostrava-se cada vez mais frágil frente aos seus esforços e demandas? Não teria ele avaliado, e se preocupado, com o que ainda poderia ser feito na lapidação do seu modo de pensar e fazer dança? Zélia continua:

Eu acho que era a insegurança dele dentro do tempo que ele tinha; já tinha uma estreia marcada. Então, dentro do tempo que ele tinha essas pessoas não acompanhariam uma formalização para ser botada no palco e ter público e plateia ali. Como se elas tivessem ainda alguma imaturidade, que ele não queria correr o risco. Tinha pouco tempo e ele precisava de pessoas mais experientes nessa relação de palco. Eu acredito que tenha sido isso, o medo de encarar... arriscar tanto assim, ele já arriscava em tantas outras coisas que eu acho que até ficou um pouco demais. Mas é tudo suposição minha, não sei exatamente por quê. Ele falou que não dava, que ele precisava de gente com experiência, bailarino profissional. Ele falava assim: “eu preciso de profissionais”.

À pergunta sobre quem, para Klauss Vianna seriam os “profissionais”, Zélia tenta uma resposta:

Profissionais que tinham feito um longo caminho com ele, desestruturado uma série de conceitos, desestruturado uma série de apoios no corpo, passado por um processo de desestrutura do corpo e da concepção de dança. Eram profissionais que tinham passado por esse processo. Enquanto que aqueles que eram amadores que tinham participado do processo de criação, eu acredito, aí ele viu que faltava alguma coisa, que ele não ia dar conta de passar isso para aquelas pessoas. Talvez elas tivessem sido importantes numa etapa do processo, até para colocar a gente [os profissionais] na ‘não dança’. A não dança dos arquitetos, dos advogados que faziam parte do grupo.

Instigada a dizer algo sobre essa “não dança”, ela comenta:

Eram pessoas que não tinham formalizado no corpo nenhuma escola de dança. Porque vinham de outras profissões, não é? E nós, eu, a Isabel Costa, o

⁴³⁴ Zélia Monteiro - entrevista ao autor. Belo Horizonte, 30/09/2007.

Duda, não; nós tínhamos já formalizado o clássico, ou Martha Graham, nós tínhamos uma técnica formalizada, já impregnada em nosso corpo.⁴³⁵

No texto do programa de *Dã dá*, há pouco citado, escrito por Klauss, quase todos os parágrafos estão na 1ª pessoa do singular e recuperam todo um discurso que o acompanha ao longo do seu percurso de 40 anos. No parágrafo final, porém, ele usando a 3ª pessoa do plural – parece querer dividir com os que participaram com ele da pesquisa, naqueles dois anos, a responsabilidade pelo o que foi alcançado, quando diz colocar “*nossas ansiedades e questionamentos em um espetáculo que possa se converter numa expressão viva e singular*”. [grifo meu]

Cássia Navas (2008) escreve que havia em São Paulo – última cidade em que Klauss Vianna viveu e onde desenvolveu o processo de criação desse espetáculo – uma interrogação sobre esse homem, esse artista de dança cujos trabalhos coreográficos não eram conhecidos daquela geração dos anos 1980, e poucos, em sua maioria belo-horizontinos, os tinham visto. Klauss Vianna, com o BKV, apresentou-se poucas vezes fora de seu estado natal.⁴³⁶ Foram apenas 8 apresentações em 4 anos, sendo que em 1961 ele não atua fora de Minas. Aí também pode ser incluída a remontagem do balé “Cobra Grande” para o balé do Rio de Janeiro, em 1957.

Essa foi a visibilidade possível ao BKV fora de Minas Gerais, em sua curta existência, e nem sempre para plateias lotadas. Acrescentem-se ainda aos dados do BKV alguns fatos que considero importantes: o primeiro é que as suas produções nunca foram registradas em filme, o que, de certo modo, lhe permitiria uma lembrança para os que as assistiram, como também uma referência e maior visibilidade para as gerações futuras; o segundo fato é de que os seus espetáculos foram criados numa cidade fora do circuito de validação cultural da época, que era o eixo Rio-São Paulo, detentor dos mais eficazes meios de comunicação de circulação de ideias; e o terceiro, a precoce ida de Klauss Vianna para Salvador, no exato momento em que ele parecia ter alcançado uma excelência criativa, interrompendo o fluxo de criação coreográfica que já vinha desenvolvendo há alguns anos; cabe lembrar que mesmo a incipiente estrutura de trabalho de que dispunha em Belo

⁴³⁵ **Zélia Monteiro** - entrevista ao autor. Belo Horizonte, 30/09/2007.

⁴³⁶ Ele esteve apenas 4 vezes fora de Minas Gerais: uma em Vitória, onde fez duas apresentações, no Clube Cauê e no Teatro Carlos Gomes (1959); uma no Rio de Janeiro, com 3 apresentações no Teatro Maison de France (1960); em São Paulo ele fez 2 apresentações – na TV Record e no Teatro Cultura Artística (1960); e, finalmente, em Curitiba ele participou do I Encontro das Escolas de Dança do Brasil (1962).

Horizonte permitia-lhe o acesso aos bailarinos da sua escola para com eles trabalhar e dava-lhe autonomia imediata na sua pesquisa, o que não ocorreu em Salvador. Nessa cidade, sem dúvida houve um ganho quanto ao seu desenvolvimento pessoal e profissional com o trabalho desenvolvido na UFBA entretanto, teve abortadas as suas expectativas de continuidade do processo criativo iniciado em Belo Horizonte, uma vez que não atuou como coreógrafo, mas como professor de balé. Desse modo, houve um aprimoramento, porém num outro sentido – o pedagógico e o reflexivo –, mas não no processo de experiência pessoal e artística em criação coreográfica. Rolf Gelewski, lembrando esse tempo, já nos anos 80 comenta sobre a insatisfação de Klauss Vianna, mas nada diz sobre o espaço que lhe negou, uma vez que poderia ter aberto para ele a possibilidade de coreografar para o grupo de dança da universidade, o Grupo Juventude Dança:

Lá, Klauss deu prova, principalmente, de sua grande capacidade didática e eficaz metodologia como professor de balé clássico. Porém, a posição de dependência criada por seu ingresso no quadro do corpo docente daquela universidade e conseqüentes limitações de seu movimento como artista e pessoa o incomodaram cada vez mais, de modo que após poucos anos, Klauss deixou a Bahia e foi para o Rio [...]”⁴³⁷

Desde a sua fase em Belo Horizonte, período que considero como o mais significativo da sua produção coreográfica de dança especializada (sete anos no total), Klauss Vianna nunca mais coreografou exclusivamente para bailarinos, a não ser em trabalhos didáticos das escolas onde ensinou, pois nos espetáculos teatrais da fase carioca (21 anos), os elencos eram basicamente de atores sem uma formação específica em dança. Em que pese o nível de excelência profissional desses atores, a condição de intérpretes coloca-os com interesses distintos dos propósitos específicos de um bailarino.

Soma-se, a tudo isso, que informações históricas resultantes de pesquisas registradas em livros eram praticamente inexistentes, e só uma exaustiva pesquisa em hemerotecas revelaria o que ele realizou em anos anteriores, algo que ainda estava iniciando em termos de pesquisa histórica em dança no Brasil. O que se sabia, até então, da criação coreográfica de Klauss Vianna estava apenas na lembrança de seus espectadores, que nada podiam dizer quanto ao seu avanço ou retrocesso, além de citar reminiscências do que tinham visto trinta anos atrás.

⁴³⁷ GELEWSKI, Rolf. **Impressões sobre Klauss Vianna**. São Paulo, 4 de novembro de 1983.

Assim, ficavam as perguntas: Como teriam sido esses trabalhos? Como era a movimentação? E nos dias atuais, uma “nova safra de bailarinos” teria condições de vir à luz, de fato? Nessas perguntas mesclavam-se a curiosidade, o respeito, mas também a dúvida daqueles que viviam com ele suas experiências de sala de aula e assistiam aos espetáculos nos quais se destacava o seu trabalho corporal e coreográfico para artistas de teatro, mas não especificamente para corpos de bailarinos especializados. Por isso a expectativa em 1987 em torno de “*Dã dá Corpo*”, a nova coreografia de Klauss Vianna para artistas de dança após tantos anos de suas primeiras criações.

Sobre o espetáculo, escreve no jornal O Estado de São Paulo a crítica de dança Ana Francisca Ponzio⁴³⁸:

Certamente um pioneiro, à custa do autodidatismo, há algumas décadas Klauss Vianna vem investigando a essência e expressividade dos movimentos, em sintonia com a gestualidade própria dos brasileiros. Sua atuação didática é reconhecida tanto na dança quanto no teatro onde, a partir da década de 60, introduziu a preparação corporal de atores. O espetáculo *Dã dá*, portanto, marca a transposição para o palco de um trabalho desenvolvido em aula – *Dã* é a entidade que, no candomblé, preside o movimento.

Incorporando gestos cotidianos, considerando a musculatura interna na geração dos movimentos e sem desprezar a participação da criatividade de cada intérprete, *Dã dá* divide-se em três movimentos. A abertura chama-se “Sensível”, quando os três bailarinos (Zélia Monteiro, Duda Costilhes e Izabel Costa) juntam-se em cena ao músico e ator João de Bruçó para uma improvisação associada à região abdominal. “Heróica”, a segunda parte, é uma coreografia cujo tema musical é o bailado Amazonas, de Villa-Lobos, onde os movimentos se associam à extensão torácica. Finalmente, em “Sapientia”, a sabedoria associada à cabeça desenvolve-se através de uma composição de Carlos Kater intitulada “Percursos.”

Outro dado importante sobre “*Dã dá Corpo*” – aqui levando-se em conta pessoas que iniciaram o processo de criação do espetáculo, citados nas falas de bailarinos que o finalizaram e apresentaram o seu resultado cênico –, é que no seu processo de criação, que durou pouco mais de dois anos de pesquisa subvencionada⁴³⁹, Klauss Vianna viveu a ambígua situação de alguém que, segundo as próprias crenças e expectativas, dirigia um processo aberto mas que naturalmente teria, em algum momento, de dar-lhe um final; ele haveria de apresentar um resultado que por motivos variados – por não desejá-lo em razão

⁴³⁸ PONZIO, Ana Francisca. ***Dã dá corpo: nossa gestualidade dançada***. São Paulo: Jornal O Estado de São Paulo, 16 de novembro de 1987, Caderno 2.

⁴³⁹ Para esta sua realização, Klauss Vianna conseguiu bolsas de duas entidades federais, o CNPq e a Capes, além do patrocínio do Minc-Inacem, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e da Fundação Clóvis Salgado, de Belo Horizonte.

da insegurança em relação a esse resultado, por acreditar que necessitasse de mais tempo ou qualquer outro motivo – ele não conseguia fechar. Sobre o processo, que envolveu uma pesquisa por meio de improvisações muito intensas, comentam, numa entrevista coletiva, Duda Costilhes, Zélia Monteiro⁴⁴⁰ e o músico João de Bruçó⁴⁴¹:

João - [...] o que eu acho também que é importante... que é interessante, é até que ponto essa improvisação...evapora no ar todo dia ...até que ponto a improvisação do Klauss pode levar à composição coreográfica, ou composição cênica? Eu acho que isso é uma das coisas que a gente até já discutiu, um pouco porque... só o processo do *Dã dá* é muito pouco, em termos de questionamento de todas essas coisas e de como isso pode ser trabalhado em função de um projeto coreográfico, de um projeto espacial ... entendeu?.

Duda – Talvez seja pouco para ter todos os elementos pra poder estabelecer alguma coisa!

Zélia – É como ele apontou para um lugar!

João – Ele apontou para um lugar e não chegou!

Duda – Não.

João – Entendeu? É por isso que quando a gente fala da... época, pra mim o *Dã dá* foi uma frustração, sem dúvida. É claro.

Zélia – Pra mim foi muito diferente.

[...]

Zélia - ...teve o problema com os músicos... na hora de estrear, chamar outro músico...

João – Sei de toda essa história...

[...]

João – [...] meu trabalho de improvisação com o Klauss foram os 8 anos de trabalho com ele. Porque eu começava, improvisava direto, com tudo: bacia escada, água... da torneira. Entendeu? (risos) Esquecia o instrumento e pegava lixa de...

Zélia - ... do banheiro...

João - ... saco plástico, entendeu? Mas eu acho interessante a idéia...porque é um trabalho sobre a improvisação, um trabalho de Klauss Vianna e ... qual é a função da improvisação? É só que como eu trabalhei pra achar esse corpo... ela [a improvisação] pode ir também para um lado mais coreográfico, um lado de experimentação. Porque se eu improviso, mesmo na música, só música [...] Mas vai chegar uma hora que vai virar uma composição.

Zélia – É!

João – E essa composição, mesmo que ela esteja fixa, cada dia ela vai ser um pouco diferente. Mais ela vai continuar progredindo, mas dentro de uma estrutura...

Duda – Definida!

João – Definida.

Zélia – É!

João – Isso é uma coisa que eu sinto que o Klauss não ia chegar.

Duda - ... ele chegava, ele chegava. Ele chegou perto!

Zélia – [...] no final tá tudo lá, a composição.

Duda – Ele fez isso, ele chegou a fazer isso.

Zélia – Ele trabalhou com a gente a composição na improvisação!

⁴⁴⁰ Zélia Monteiro, Eduardo (Duda) Costilhes e João de Bruçó. Entrevista coletiva ao autor. Sala Crisântempo, São Paulo, 12 de agosto de 2006.

⁴⁴¹ João de Bruçó – músico paulista, que acompanhou Klauss Vianna em suas aulas como percussionista durante muitos anos. Fixou residência em Viena, onde trabalhou até transferir-se para Belo Horizonte, onde vive e trabalha.

João – Não... ele não fechava as coisas porque tinha ‘cagaço’ ...

[...]

Duda – Mas ele chegou a estruturar. Chegou a criar estruturas para a improvisação.

[...]

Zélia – Estruturas de improvisação, compondo na improvisação, eu acho!

[...]

Zélia - ... você tem um caminho só aí já é ...

João - ... já é uma composição.⁴⁴²

Como se pode observar, as atitudes de Klauss Vianna e os resultados alcançados com o seu processo não despertaram o mesmo entendimento, nem era uma unanimidade entre os participantes, gerando dúvidas e interpretações distintas, porque também as pessoas tinham expectativas diferentes em relação ao empenho delas nessa montagem. Ao que parece, pela fala de Zélia Monteiro, a maior parte do grupo inicial queria tão somente dançar, menos preocupadas que estavam em relação à pesquisa em si, como pretendida por Klauss Vianna. Observe-se este trecho da entrevista:

Zélia – Elas queriam dançar e achavam que o Klauss tinha medo de colocar a gente no palco, de experimentar a cena. Eu, por exemplo, não participava dessa opinião. O João vai mais por essa opinião, muitas pessoas que saíram também. Eu não tinha a menor pressa de dançar ou não, eu via que ele estava investigando alguma coisa, eu via, não tinha dúvidas. Uma investigação e não estava, elaborada para montar um espetáculo; uma pesquisa, ele nem tinha interesse em montar espetáculo. Ele tinha interesse em pesquisar o corpo. Se quisesse montar espetáculos, a gente que montasse, pronto. Esta querendo dançar? Monta um espetáculo e dança. Ficar esperando o Klauss fazer isso também!

Sobre se Klauss Vianna, e também ela, terem ou não chegado a algum lugar, independente do espetáculo, ou se ainda tinham coisas por vir que ele não conseguiu alcançar, Zélia comenta:

[...] Eu cheguei a algum lugar, muito claro! Encontrei isso que hoje chamo de improvisação, uma linguagem para criar meus trabalhos, então eu cheguei num lugar, sim! O Klaus eu acho que ele chegou também, mas ele também tinha muita coisa a fazer ainda. Eu acho que ele começou a descobrir uma maneira nova de elaborar a cena, porque era improvisada, era toda improvisada. Aí já é uma grande novidade não é? E como ele construía a dramaturgia toda aberta, não é? Toda baseada nos bailarinos e na hora. Isso tudo

⁴⁴² Zélia Monteiro, João de Bruçó e Eduardo (Duda) Costilhes: entrevista coletiva. São Paulo, Sala Crisântempo, 12 de agosto de 2006.

ele chegou. Só que ele não teve tempo de perceber tudo o que ele tinha alcançado; a gente não tinha nome para dar. Eu acho que agora é que a gente está percebendo o que ele descobriu lá. De um modo geral você pega um vídeo do Klauss falando há vinte anos é o que a gente está discutindo agora. É que ele falava vinte anos atrás, a mesma coisa. Ele chegou, sim, mas eu acho que as pessoas às vezes não sabiam ver; eram muito exigentes com ele, tanto os bailarinos quanto a crítica. Eu não sei o que as pessoas queriam ver. E o que ele mostrava não era o que elas queriam ver; então, agora eu acho que a gente tem mesmo que revisitar o trabalho do Klauss.⁴⁴³

Término ou novo ponto de partida? As opiniões divergem. Como espectador que assistiu à estreia em Belo Horizonte, vi em cena a manifestação dos potenciais próprios dos artistas, com suas distintas criações, originalidades possíveis a cada um ao desvestir-se de seus aprendizados ou fixações anteriores, provenientes das técnicas em que se formaram, ou depurando essas técnicas segundo o processo de desestruturação proposto por Klauss Vianna. Vê-se uma grande preocupação dos intérpretes em apresentarem-se num contínuo estado de fluência⁴⁴⁴, fazendo do presente algo que se diferencie do que foi feito no momento imediatamente anterior, numa busca de atualização constante. Nessa fluência ininterrupta, a concretização do presente como forma possível estabelecida no corpo dos bailarinos já surge sob a expectativa de sua desconstrução, já que o artista procura não fixá-las. Os elementos da dança que possibilitam ao corpo a expressão dessa dança particular e original, com os respectivos atributos de forma, ritmo, peso e espaço, dão objetividade a uma dança num constante estado de transformação. O que Klauss Vianna parece pedir aos seus intérpretes é, na verdade, um constante fluxo, um *continuum* de alterações da forma, sem apegos, cuja composição resultante inexistiria como algo passível de reprodução e de repetição, posto que não se fixa nunca, sendo aquilo que é, e tão logo deve deixar de ser.

“- *Ó meus amigos, o que é verdadeiramente a dança?*
- *Não é o que estamos vendo? – Que queres de mais*
claro sobre a dança, além dela mesma?
[...]

⁴⁴³ **Zélia Monteiro** - entrevista ao autor. Belo Horizonte, 30/09/2007.

⁴⁴⁴ Utilizo aqui a referência de fluência contínua como definida por Rudolf Laban: uma ininterrupta conexão de ações do universo que se dão em tridimensionalidade. Cf. LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978; Cf. também: RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: AnnaBlume, 2003.

- *Um olhar frio tomaria com facilidade por demente
essa mulher bizarramente desenraizada, que se arranca sem
cessar da própria forma [...]*

Paul Valéry, *A Alma e a Dança*

Finalizando as colocações sobre a ideia de originalidade na dança de Klauss Vianna, cabe aqui considerar que em “*Dã dá Corpo*”, num procedimento espiral, ele recupera tanto no processo criativo, como no espetáculo cênico, recursos que se destacaram por sua originalidade no seu primeiro triunfo coreográfico com o BKV do período mineiro: primeiro, o texto do poema de Carlos Drummond de Andrade, *Caso do Vestido*, e que foi usado nos ensaios; e, segundo, o uso do coro no palco, que em *Dã dá* inicia o espetáculo por detrás da rotunda, até tornar-se visível para o público, ocupando o fundo da cena. Mas há toda uma diferença do caráter camerístico do balé original [“*Caso do Vestido*”], que agora toma outra dimensão, tiver um aprofundamento que, como sugere o nome do quadro final de *Dã dá*, “*Sapientia*”, parece representar algo como uma transcendência dos limites físicos, que lhe dá conformação como cena.

Volta ou permanência? Releitura? Saudades ou necessidade de apoio em algo que um dia deu certo? Despedida? Todas as possibilidades podem estar envolvidas, mas penso também num “reencontro” para uma possível continuidade de algo que ficou de certo modo interrompido no correr dos anos, e que, agora, ele tinha, numa outra perspectiva, a possibilidade de dar seguimento. Esse recurso sedimenta as convicções de Klauss Vianna no seu modo de ver a criação em dança e o ato de dançar, e simbolicamente, como num canto de cisne, ele confirma o movimento em espiral de todo o seu percurso.

3.2.3 - *Qualidade Íntima*

Quanto à qualidade íntima, Klauss Vianna a compreende como o modo particular com que criadores e intérpretes conseguem imprimir nas suas ações – execuções dos desenhos e das intenções que dão vida expressiva aos movimentos dançados – aquilo que

lhes é mais próprio e pessoal, adequando-se a uma base técnica estruturante sem copiar modelos de uma outra tradição, buscando dessa forma a sua individualidade.

Para ele, o que é próprio e pessoal na conformação da qualidade íntima só se encontra de forma “*sincera*” quando relacionado às experiências culturais próprias da vivência do artista em interação com a cultura regional em que ele se fez. Essa característica, para Klauss Vianna, é

[...] o único elemento que pode emprestar realmente um caráter próprio, que a fará distinguir-se aos olhos do mundo por uma estranha beleza e poesia, reveladas estas com grande força e originalidade. Para ser entendida universalmente, é necessário que a obra de arte seja sincera e tal sinceridade somente se consegue quando surge de todos os elementos culturais que contribuíram para a formação do artista.⁴⁴⁵

Entendo que mesmo tendo sofrido influências de elementos culturais estrangeiros, será próximo das raízes da cultura regional brasileira que nossos artistas encontrarão o que Klauss Vianna chama de “*sentimento chave*”⁴⁴⁶: a introspecção que resulta da fusão do mais íntimo do ser com o seu ambiente e que, na condição de bailarino que se é, cabe ao intérprete revelar como dança. Foi com base nessa ideia de um “*sentimento chave*” que resultou o sucesso de público e crítica de bailados como “*Caso do Vestido*” e “*Arabela, a donzela e o mito*”. Nessas obras, o regional adquire uma extensão universal no trato do humano, pela exploração do mundo pessoal dos personagens. Nesse processo de criação em que se explora o que será interpretado, Klauss Vianna certamente não estava alheio à importância das experiências pessoais de seus bailarinos, que também contribuíram para a composição desses personagens com suas memórias emotivas,⁴⁴⁷ que sem dúvida fazem parte do ambiente cultural do intérprete-bailarino. Em “*Arabela*” a superposição de sons e ruídos sobre a música de jazz (piano e bateria) de John Lewis, “*na linha “cool”, intelectual e raciocinado*”, torna tal recurso, segundo ele, uma “*experiência no sentido de, partindo do regional, alcançar uma expressão internacional*”.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ VIANNA, Klauss. *Op. cit.*, 1952.

⁴⁴⁶ Jornal da Cidade, matéria: “**Rapaz que foi (Mau) garçom vira Mestre, em B.H., de uma arte difícil: “Ballet”**”. Belo Horizonte, 29 de agosto de 1960.

⁴⁴⁷ Memória Emotiva: utilizo aqui na acepção proposta por Constantin Stanislavski, que faz uso da recuperação de emoções vividas em circunstância passadas como um auxílio para a construção da verdade cênica do intérprete. Cf. STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp. 203 – 231.

⁴⁴⁸ Jornal da Cidade, matéria: “**Rapaz que foi (Mau) garçom vira Mestre, em B.H., de uma arte difícil: “Ballet”**”. Belo Horizonte, 29 de agosto de 1960.



Foto 43 – *Arabela, a donzela e o mito* (1961).
Acervo Angel Vianna. Foto: Iannini.

A contribuição da cultura regional está hoje positivada como sendo um fator imprescindível na criação da obra de arte original de um povo [...] Ora, além dos valores culturais estrangeiros assimilados pelo artista, assim mesmo sob a refração regional, existem outros puramente regionais – de ordem psicológica ou ambiente – que são os participantes mais profundos dessa formação. Isso é sabido, e é por essa razão que o artista, embora possa sentir a seu modo a obra de arte estrangeira, não poderá enquadrar a própria criação dentro dos mesmos moldes espirituais que originaram aquela. Quando assim pretende fazer, não consegue senão enfraquecer seu ímpeto inicial, pela distorção que se verifica, empobrecendo a sua obra e tornando-a um meio-termo sem originalidade e sem expressão [...] A exemplo do que foi feito na Rússia, a introdução de novos passos regionais na técnica acadêmica e o aproveitamento dos elementos artísticos puramente nacionais viriam enriquecer e extremamente o “Ballet” mundial, revelando na dança o mundo da beleza e da poesia brasileira.
⁴⁴⁹

Já nos anos 80, Klaus Vianna arrisca a sugestão de um caminho específico para o fortalecimento, na dança, dessa qualidade íntima do bailarino, quando sugere o aprofundamento de pesquisas nas raízes culturais da capoeira. A seu ver, poderia ser na compreensão dos princípios que regem o movimento, no entendimento da sua organização interna e num mergulho na intimidade da técnica dessa dança/luta, pela via do “*sentimento chave*”, que talvez se possam encontrar, numa inusitada possibilidade, as bases de uma dança genuinamente brasileira, na qual se somariam ao que é próprio do executante, uma

⁴⁴⁹ VIANNA, Klaus. Op. cit., 1952.

possível base técnica e passos característicos da Capoeira. Assim como o balé, que se originou na Itália, estruturou suas bases na França, daí migrando como técnica para vários países, e aos poucos foi adquirindo características locais de estilo, fazendo-se nacional nesses mesmos países, Klauss Vianna pensa na possibilidade de a Capoeira ocupar esse lugar de base, pois, apesar de “*nós não termos uma dança brasileira [...] o nosso gestual jamais pode ser confundido com o do europeu.*”⁴⁵⁰ Por fim, ele conclui que “*a capoeira, que é a única dança de fato brasileira [...] seria nosso balé clássico [...] como os russos tiraram do folclore o seu balé*”.⁴⁵¹ Aqui vale retornar a 1952 e retomar suas considerações sobre o uso das tradições na estruturação de uma dança nacional, se bem que pensada pela perspectiva do balé:

A grandeza do “Ballet” russo foi devida a sua assimilação do caráter regional russo, foi realmente um “Ballet” Russo baseado na técnica acadêmica, assim como o “Ballet” Italiano é italiano, e o “Ballet” Francês é realmente francês, enquanto que o nosso “Ballet” não será russo e muito menos brasileiro. O bailado dramático no Brasil está, pois, fadado a um desaparecimento completo ou a uma subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais.⁴⁵²

Mas tal entendimento não resolve o problema no corpo de quem dança, nada garantindo quanto à sua aceitação pelo bailarino, pois não se pode modificar a dança sem mudar a consciência das pessoas. Creio que é isso que Klauss Vianna procura compreender quando se dedica, já em 1979, ao estudo do gestual do cidadão carioca, percebendo-o como muito diferente do gestual que se eterniza nos palcos através da dança: “[...] *nosso gestual é diferente do europeu, por exemplo, percebi a partir disso que não há uma dança brasileira*”.⁴⁵³ Então, para que suas constatações se efetivassem numa singularidade de movimentos dos bailarinos e nas suas criações de dança, o entendimento e as experiências corporais dos alunos e coreógrafos tinham de ser modificados. E tal efeito só seria alcançado com um laborioso trabalho consigo mesmos, num íntimo autocontato não só na vida cotidiana, mas também nas salas de aula, onde também Klauss Vianna aprofunda sua pesquisa, que ainda avançaria muito.

⁴⁵⁰ ALMEIDA, Miguel de. “**Vianna, atrás da dança brasileira**”. São Paulo: Folha de São Paulo, 4º Caderno – Ilustrada, 3 de janeiro de 1982, p.32.

⁴⁵¹ *Ibidem*

⁴⁵² VIANNA, Klauss. Op. cit., 1952.

⁴⁵³ ALMEIDA, Miguel de. “**Vianna, atrás da dança brasileira**”. São Paulo: Folha de São Paulo, 4º Caderno – Ilustrada, 3 de janeiro de 1982, p.32.

Não havia como propor uma atuação diferente a pessoas que ainda não tinham ainda, sobre si mesmas uma consciência mais profunda, como também uma consciência quanto ao potencial de seus próprios corpos: “[...] *de nada adianta joelho esticado quando não se sabe sentir você mesmo, quando não se conhece o equilíbrio das várias partes do seu próprio corpo*”.⁴⁵⁴

Desde que começou a pesquisar a apresentação do gesto na dança, as ideias de Klauss Vianna vão se transformando, e ele chega a determinadas certezas, mas também a dúvidas, ou seja, entendimentos abertos a novas possibilidades. É como caminhar numa trilha incerta, porque ele sabe que “*o corpo não amadurece por inteiro e somente depois de muito pesquisar é que se pode chegar a uma integridade deste corpo*”⁴⁵⁵ que é, também, a todo momento, o dele próprio, e de cujas investigações espera-se que surjam criações que explicitem as ideias propostas. Porém, nesse mergulho em busca do “*sentimento chave*” que norteará a criação, o fim parece nunca chegar, na medida em que ele está “[...] *sempre buscando a cada acordar, espreguiçar, a cada olhar. É daí que surgiu este trabalho que não sei dar nome, que não sei limitar, porque é um caminho longo e flexível, onde não se pode enxergar apenas finalidades, não se pode perder os lados*”.⁴⁵⁶ Como vimos, ele pode não ter encontrado outros caminhos, ou mesmo não ter sistematizado um método de trabalho, embora, a princípio suas convicções – que mesmo em alguns momentos possam mostrar-se vacilantes – permanecem. “*Meu método ainda está em desenvolvimento. Estou adquirindo uma estrutura [...] quero continuar dando aulas e pesquisando estímulos*”.⁴⁵⁷

Mas o tempo passou, a Capoeira ainda está a esperar como uma inspiração para uma dança brasileira. Na essência, a proposição de Klauss Vianna toca, a meu ver, a questão da identidade cultural dos artistas de dança formados pelas técnicas do balé e da dança moderna, nas quais não se enquadravam elementos das tradições de nosso país, como também nunca possuíram efetivamente o status de experiência socialmente válida como atividade formadora.

⁴⁵⁴ Jornal Cultura, Bahia. “**A melhor escola é viver, deixar o corpo e a cuca eternamente abertos - Klauss Vianna**”. Salvador, 04 de novembro de 1980.

⁴⁵⁵ Jornal Cultura, Bahia. “A melhor escola é viver deixar o corpo e a cuca eternamente abertos - Klauss Vianna”. Salvador, 04 de novembro de 1980

⁴⁵⁶ Jornal Cultura, Bahia. “A melhor escola é viver deixar o corpo e a cuca eternamente abertos - Klauss Vianna”. Salvador, 04 de novembro de 1980

⁴⁵⁷ Jornal Cultura, Bahia. “**A melhor escola é viver deixar o corpo e a cuca eternamente abertos - Klauss Vianna**”. Salvador, 04 de novembro de 1980.

Vale lembrar que nesse mesmo período, os anos 80, a mineira Graziela Rodrigues formulava as bases do BPI – Bailarino-Pesquisador-Intérprete⁴⁵⁸, inspirada nas tradições populares da Umbanda, Candomblé, da Capoeira, do Congado, da Folia de Reis e outras manifestações culturais. Ela desenvolveu todo um processo de formação e investigação criativa, no qual o artista não encontra a receita pronta, já que essa não existe, mas tem de ser elaborada em conjunto com experiências individuais vividas, que se confrontam com a proposta criada sob inspiração dessas tradições e com a identidade pessoal do bailarino. Tal como Klauss Vianna, ela encontrou muitos tipos de resistência, que ainda hoje existem: “*É uma experiência difícil de ser passada, mas há ainda a resistência enorme dos bailarinos a uma abordagem de temas brasileiros. Existe um preconceito enorme em torno disso*”⁴⁵⁹. Como professora-doutora do Instituto de Artes da Unicamp, onde aplica seu método e tem formado pesquisadores nessas bases, ela afirma: “*Em Campinas, os alunos resistem ao trabalho que eu tenho feito sobre Umbanda*”.⁴⁶⁰

Questão ainda hoje aberta, a qualidade íntima, essa forma particular de individualidade, a disposição necessária para o encontro do *sentimento chave*, como proposto por Klauss Vianna, talvez possa ser algo mais esclarecido nas palavras de Marlyse Meyer: “*O paradoxo nessa história de descobertas, e também de ocultamentos, diz respeito a alguém teimosamente não descoberto: o brasileiro que nem eu...*”.⁴⁶¹

3.2.4 - Qualidade Técnica

Assim como na pintura os pincéis, a paleta, a tinta, as cores e a sua combinação são os meios usados desde Da Vinci a Picasso para a fixação da obra de arte pictórica, assim também no bailado artístico as cinco posições e as suas derivadas são os instrumentos mais aperfeiçoados até hoje para sua fixação. (VIANNA, 1952)

⁴⁵⁸ RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

⁴⁵⁹ RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Em busca do feminino**. Revista Planeta. Rio de Janeiro: Editora Três, s/d, p. 43.

⁴⁶⁰ RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Em busca do feminino**. Revista Planeta. Rio de Janeiro: Editora Três, s/d, p. 43.

⁴⁶¹ RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, p.5.

Como temos visto, e também pela epígrafe deste subtema, Klauss Vianna toma como base para a organização de sua proposta sobre o bailado brasileiro, a técnica do balé, na qual fez a sua formação. Segundo ele, com o domínio dessa técnica pelo bailarino, tudo o mais – da criação à proposição de algo diferente dela como base de ensino – poderia ser pensado. O que estivesse fora desse parâmetro não se efetivaria como construção perene. Assim, as mudanças pretendidas para o bailado brasileiro, ou qualquer outro, deveriam partir do próprio bailado, considerando-se o seu estado de desenvolvimento.⁴⁶² Com esse princípio, ele questionou o trabalho de Isadora Duncan como empreendimento pedagógico, embora não tenha desprezado sua validade estética como modificador da “*diretriz espiritual*”⁴⁶³ do bailado clássico. Para ele, o movimento proposto por Isadora não visava modificar o balé, mas verdadeiramente ignorá-lo, o que teria resultado no que chama de “*técnica improvisada e pobre*”⁴⁶⁴, que não perdurou como meio “*altamente elevado de expressão*”⁴⁶⁵, reduzindo-se a um “*movimento marginal do ponto de vista da contribuição técnica*”.⁴⁶⁶ E mais: a efetividade daquela proposição deveria, antes, ter-se iniciado a partir do interior do fenômeno em questão, e não do lado de fora do mesmo, ele diz deixando clara a sua oposição a qualquer reforma técnica do *Ballet* que pretendesse ignorar em sua totalidade os princípios acadêmicos. Isso porque, segundo ele,

[...] cinco séculos de pesquisas não podem ser desprezados e nem substituídos por uma improvisação que – embora genial –, após o calor de sua repercussão como novidade virá mostrar-se fatalmente uma extrema indigência.⁴⁶⁷

Desse modo, para a criação do bailado artístico de caráter brasileiro, seria necessário estabelecer suas bases na técnica acadêmica, “*aquela que se encontra hoje elevada racionalmente ao grau mais avançado*”.⁴⁶⁸

Klauss Vianna reconhece, também, o domínio técnico do balé por alguns bailarinos brasileiros do seu tempo, seja pela formação que tiveram com os primeiros mestres estrangeiros que aqui chegaram, ou mesmo com discípulos desses, que já haviam formado

⁴⁶² VIANNA, Klauss. **Pela Criação de um “BALLET BRASILEIRO”**. Belo Horizonte: 1952.

⁴⁶³ VIANNA, Klauss. Op. cit., 1952

⁴⁶⁴ VIANNA, Klauss. Op. cit., 1952

⁴⁶⁵ VIANNA, Klauss. Op. cit., 1952

⁴⁶⁶ VIANNA, Klauss. Op. cit., 1952

⁴⁶⁷ VIANNA, Klauss. Op. cit., 1952

⁴⁶⁸ VIANNA, Klauss. Op. cit., 1952

uma segunda geração de artistas de dança no Brasil. Sem desconsiderar a importância do domínio técnico sobre as potencialidades corporais de cada artista de dança – tanto que, como vimos, no processo do espetáculo *Dã dá Corpo* ele dispensa aqueles que não o possuem –, ele não deixa no entanto de criticar, em alguns deles, a preocupação excessiva com tal domínio, tornando-o até prejudicial. Compara esse excesso a uma relação afetiva com uma pessoa de quem não se larga nunca, não se dando espaço nem para olhares para outras coisas⁴⁶⁹, embora essa relação devesse abrir possibilidades para outros movimentos de cada um. Dessa forma, se a técnica, ele diz, não me amadurece nem me faz crescer, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento, então,

[...] não faço arte, mas apenas um arremedo de arte [...] conheço apenas a forma, que é fria, estática e repetitiva e nunca me aventuro na grande viagem do movimento, que é vida e sempre tenta nos tirar do ciclo neurótico da repetição. (VIANNA, 1990:57-58)

Voltando ao paralelo que venho construindo entre os trabalhos de Doris Humphrey e Martha Graham com os de Klauss Vianna, temos que, para a primeira, quando um coreógrafo tem algo a dizer a técnica lhe servirá de ferramenta para esse objetivo; caso contrário, será apenas uma sucessão de movimentos bem executados. Assim também pensa a segunda, para quem a técnica é o que permite ao corpo chegar à sua plena expressividade, e adquiri-la tem apenas um fim: “*treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do quer dizer*”.⁴⁷⁰ Para atingir os seus objetivos, ambas desenvolveram linguagens próprias e metodologicamente organizadas, possibilitando a sua transmissão e ensino. Diferentemente delas, Klauss Vianna seguiu um outro caminho, pois nos primeiros anos de sua trajetória nas décadas de 1950 e 1960, ele defendeu quase como uma “bandeira”, o uso de uma técnica específica; mas essa postura vai sendo alterada gradativamente, em consequência das novas condições e experiências vividas ao longo do seu percurso como professor, coreógrafo e pesquisador.

Côncio das necessidades de o corpo usar certos códigos para se exprimir, já nos anos 70, quando cresce a sua participação no trabalho teatral, passa a questionar o uso de uma única técnica para esse corpo, uma vez que não existe uma única visão de mundo – se existem várias técnicas, como o jazz, o moderno, o neoclássico, é porque “*temos*

⁴⁶⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.24.

⁴⁷⁰ GRAHAM *apud* GARAUDY, *Op. cit.* 1980, p.97.

necessidade de várias respostas, várias saídas".⁴⁷¹ Ele vai mais longe, quando propõe a não aceitação de técnicas prontas, porque "*as técnicas de dança nunca estão prontas*". Esse é um entendimento semelhante ao de Marcel Mauss (2003), embora noutro contexto, quando diz que as diversas sociedades desenvolvem a prática da natação, mas o fazem de formas diferentes, alterando-as sempre. Para Klauss Vianna, essa contínua diferenciação implicaria uma não finalização de uma técnica, pois sempre haverá espaço para o que ele chama de "*movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo*".⁴⁷² Essas técnicas, ele diz, permanecerão enquanto existirem a dança e bailarinos dispostos a dançar; porém, segundo as necessidades de seu tempo, elas serão modificadas. Com essa idéia passa a recusá-las como códigos prontos, e voltando-se para os códigos cotidianos básicos da nossa linguagem gestual, pois que, conscientes da nossa capacidade de aprimorar essa linguagem, poderemos nos "*comunicar através dela*",⁴⁷³ e até "*dançar com ela*".⁴⁷⁴ O uso desses movimentos básicos para a maior percepção corporal como um caminho de aprendizado e aprimoramento do movimento dançado, vai colocá-lo na posição de um crítico atento e coerente em relação às práticas que se propõe ensinar como coreógrafo ou professor. Tanto que o seu avanço nessa direção irá conduzi-lo, nos anos 80, a uma recusa em organizar o seu processo de ensino como uma técnica sistematizada. O que ele então propõe, – e aqui ressalto a sua singularidade em relação aos criadores e professores de dança de seu tempo, sejam eles nacionais ou internacionais –, é um processo de limpeza radical de qualquer formação técnica presente no corpo do bailarino – que ele reconhece como um conjunto de "tensões" e formas pré-estabelecidas –, a que denomina "desestruturação". Num paralelo com as terapias corporais⁴⁷⁵ então em voga, às quais ele

⁴⁷¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 67.

⁴⁷² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 67

⁴⁷³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.103

⁴⁷⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.103

⁴⁷⁵ Dentre muitas referências que podemos encontrar no trabalho de Klauss Vianna, a única que ele mesmo cita é o trabalho terapêutico desenvolvido por Wilhelm Reich (1897 – 1957). A partir dele Klauss Vianna utiliza-se do termo "couraça", que se refere a uma distribuição defeituosa e imprópria da bioenergia do corpo, em especial na musculatura, e que chamou de couraça neuromuscular do caráter. A couraça caracteriza-se por uma constante tensão da musculatura, mas também pode se apresentar como flacidez permanente. As couraças se distribuem por sete regiões do corpo: ocular, cervical, escapular, diafragmática, abdominal e pélvica, sendo chamadas de anéis de couraça. O processo terapêutico desenvolve-se, então, no sentido de liberar essas tensões pela harmonização da pessoa com suas verdadeiras referências, destituindo-as das neuroses criadas ao longo de seu desenvolvimento pessoal em sociedade, processo no qual a respiração tem grande importância.

Klauss Vianna parece traçar um paralelo com esse processo na sua proposta de desvestir o aluno de suas tensões e máscaras incorporadas à sua personalidade, uma vez que as práticas corporais anteriores e as tensões nelas adquiridas funcionam, segundo ele, como impeditivas do movimento livre do corpo. Cf.

mesmo se submeteu, só que direcionando-as para um corpo que dança, ele busca uma desconstrução de toda a memória técnica já incorporada e processada pelo bailarino no seu corpo; talvez ele pretendesse, com isso, alcançar uma “pureza primal” – será ela possível? – dos seus movimentos de dança, a sua originalidade e qualidade íntima, ou seja, o movimento de cada um (tema que será aprofundado no quarto capítulo).

Guardadas as devidas diferenças entre uma aula de dança e uma seção de terapia, Klauss Vianna parece agir como um mediador de informações que circulavam na sua época e que ele leva para a sala de aula de dança com suas traduções dessas informações e sua inventividade, dando novos sentidos, propondo novas possibilidades. Com o seu modo de pensar o corpo na dança e a dança na vida, Klauss Vianna faz da trivial aula de dança uma *experiência* de autoconhecimento e vida. O que, grosso modo, se espera de um professor de dança é que ele ensine dança só que ele faz isso à sua maneira.

Ao apontar esses caminhos, ele diz que a

[...] técnica não é estética. Apesar de possuir um sentido utilitário na dança, a essência da técnica constitui apenas uma forma de organizar e difundir um determinado conhecimento a respeito do próprio corpo e das possibilidades de movimento.⁴⁷⁶

Atento às formalizações e juízos estéticos provenientes das muitas conceituações de beleza, Klauss Vianna também chamou a atenção para que a técnica não seja um fim em si mesma, mas sirva para uma harmonização, uma justa afinidade do artista com aquilo que ele deseja expressar, possibilitando a formação de uma identidade entre o ser que dança e aquilo que é por ele dançado. Cabe aqui lembrar o compositor russo Serguei Rachmaninof, quando diz que “*a abundância de meios técnicos permite ao coração se expressar livremente*”.⁴⁷⁷

As técnicas excessivamente formais que desconsideram esses fatos quase sempre caem no vazio, no limite dos gestos artificiais e desprovidos de emoção. Nesse caso, os movimentos são confusos e pouco objetivos e o que se apresenta como emoção são apenas máscaras, artifícios tecnicamente produzidos, sem qualquer relação com um impulso vital. O que essas técnicas ignoram é a própria vitalidade do movimento. (VIANNA, 1990:103)

REICH, Wilhelm. **A Função do orgasmo**. São Paulo: Brasiliense, 1975; REICH, Wilhelm. **Análise do caráter**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁴⁷⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.102.

⁴⁷⁷ RACHMANNINOFF, Serguei. Contracapa do LP Sinfonia nº 3, de Serguei Rachmaninof, ECM, 1980.

É milagroso o que o corpo é capaz de fazer quando o deixamos livre – após o aprendizado técnico.⁴⁷⁸

Um trecho chama a atenção no documentário “*Memória Presente*”⁴⁷⁹, quando Klauss Vianna faz referência a Zélia Monteiro, considerada por ele a sua mais dedicada aluna e intérprete. Ele afirma que ela conseguiu dançar segundo os seus princípios pedagógicos uma única vez, passando depois a repetir-se a si mesma, numa situação em que a magia da arte parece ter-se desfeito, algo como uma “*perda da aura*”⁴⁸⁰, como descrito por Benjamin. Parece-me, aí, uma constatação do quão difícil é a *experiência* real de dançar a partir dos princípios de Klauss Vianna, pois, nesse momento, ele mesmo diz, a técnica deve cumprir a tarefa de dar corpo e alma àquilo que se pretende expressar, sendo somente este o processo de criação capaz de produzir obras e manifestações verdadeiramente artísticas.⁴⁸¹

Observe-se o que diz Zélia Monteiro:

Era você que criava só que [...] tinha uma tendência muito grande dele dar o ponto de partida. Nos dias em que ele não vinha no ensaio, a gente só fazia "M...", é impressionante! Não saía, não dava nada! A gente não conseguia sem ele. Logo a gente, que inventou um monte de coisa! Quando ele não vem a gente não consegue se colocar nesse estado criativo [...] Aí, acho, que demora muito tempo, precisa de muito estudo junto com ele para você conseguir se colocar nesse lugar que vai abrir para uma pesquisa e para um processo criativo [...] isso é uma percepção minha hoje, porque depois que ele morreu eu me perguntava: “e agora, eu não sei fazer sozinha?” [...] Aí eu fui para a França, atrás do Duda, para ver se a gente conseguia fazer alguma coisa. E a gente conseguiu muita coisa! A gente procurando, dando em aula 500 vezes, parecia que não estava indo para lugar nenhum, mas muita coisa a gente destrinchou; recuperando e reconstruindo esses elementos, a gente foi ganhando confiança, indo para lugares interessantes. Então foi muito importante esse período meu, na França, trabalhando com o Duda. [...] isso foi no início de 1993 e quando retornei ao Brasil em 1997 eu percebi que já estava pronta para seguir o meu caminho sozinha.⁴⁸²

Mesmo sendo Zélia uma intérprete reconhecida pelo próprio Klauss Vianna por suas qualidades e habilidades, ela foi capaz de manter o aparente “estado de graça” – apenas por ela alcançado – como algo passível de continuidade, só alguns anos mais tarde, estado esse que propicia ao intérprete o ser e o estar no ato dançante, legitimando a procura pela

⁴⁷⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.27.

⁴⁷⁹ NAVAS, Cássia. *Memória Presente*, depoimento em vídeo de K.V. São Paulo: 1992.

⁴⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.170.

⁴⁸¹ VIANNA, Klauss. *Op.cit.* 1990, p.104.

⁴⁸² *Zélia Monteiro* – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 30 de setembro de 2007.

unidade da pessoa humana nesses atos, pretendida por Klauss Vianna. Esse “estado de graça” seria o ponto de partida para a dança existente em cada pessoa, obtida por um preço que se paga com o corpo e o espírito, pois, em última análise, a meta desse professor é o interior do praticante da dança, fazendo-o exprimir-se exteriormente pelo corpo como um todo: com seus conteúdos da vida psíquica, a expressão dos sentidos, a sua vida afetiva. Para ele,

O resultado, para quem souber ver, será o mesmo para o artista, o carpinteiro, o pensador, a dona de casa, o professor: encontraremos neles a mesma realidade dinâmica do ser humano realizado através de um longo corpo-a-corpo entre a matéria e as suas limitações. (VIANNA, 1990: 133)

Levando a situação vivida por Zélia Monteiro a um limite, podemos pensar esse limite como um sucesso total, mas também como um grande fracasso da proposição de Klauss Vianna. Sucesso porque o que ele pensou, elaborou e propôs tem potência para acontecer, e aconteceu; fracasso, porque a dificuldade em alcançar tal condição é tão grande que a torna próxima do impossível, quase um estado de *experiência* do absoluto na terra, tensão entre o sucesso e o malogro, uma *experiência* possível como busca, mas também podendo tornar-se impossível como encontro.

Também Martha Graham, num entendimento semelhante, concebe o corpo e a alma como inseparáveis tanto numa experiência de vida quanto na arte, o que, segundo ela, é cabível somente a um ser total, num instante que é a verdadeira vida, e por meio de uma grande concentração que, “*adquirida através da disciplina e da energia, produz os verdadeiros grandes bailarinos*”.⁴⁸³

Buscando respaldo em bases filosóficas e ensinamentos da medicina hipocrática, na fisiologia energética chinesa e em práticas corporais do extremo oriente⁴⁸⁴, Klauss Vianna, ao levar em conta essa unidade do corpo e da alma, busca recuperar uma concepção unificada do homem para compor as bases de seus procedimentos artístico-pedagógicos. Dessa forma ele repensa e humaniza a ideia de técnica – antes vista como resultante da alteridade corpo/alma do sujeito-artista-bailarino –, e guiada por sua vontade criativa e pessoal em direção à própria dança.

⁴⁸³ GARAUDY, Roger *apud* GRAHAM, Martha In: **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.92.

⁴⁸⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.134.

3.2.5 - O Movimento-idéia

O *movimento-idéia* é uma expressão singular de Klauss Vianna para o Ballet Brasileiro, usada por ele em entrevista ao jornalista Frederico Morais, depois de ter escrito o ensaio *Pela formação de um “Ballet Brasileiro”* no qual, pela primeira vez, ele usou o termo; nessa entrevista, ele descreve com especial clareza a noção contida nessa expressão:

O que eu quero conseguir é o que chamo de *movimento-idéia*, isto é, um ballet cuja construção e realização se faça a partir de uma concepção fundamental e criadora. Não basta a técnica ou o virtuosismo como solução. É preciso preencher este movimento de uma idéia criadora.⁴⁸⁵

Em 1955, três anos após a publicação do ensaio, o Diário de Minas traz a seguinte manchete: **“Pela primeira vez em Belo Horizonte, um espetáculo de “ballet” com coreografia moderna. Arrojada iniciativa de um grupo de jovens idealistas”**.⁴⁸⁶

A expectativa girava em torno das criações de Klauss Vianna para o Ballet de Minas Gerais, cujos integrantes preparavam uma surpresa para seu diretor, Carlos Leite, então em viagem de estudos na Europa. No programa constavam as coreografias de *“Caso do Vestido”*, *“Cobra Grande”* e *“Desfile de Modas”*, todas de Klauss Vianna, e também *“A Lei da Natureza”*, de Décio Otero. A reportagem refere-se também à temática do ensaio de Klauss Vianna, voltando então à tona a questão do *movimento-idéia*.

Vale aqui lembrar que na citada entrevista de Klauss Vianna ao jornal “O Diário”, ele afirma que para usar um *movimento-idéia* na dança brasileira, dever-se-ia primeiramente

[...] deixar de lado a repetição monótona e anti-criadora do que se faz na Europa, e particularmente na Rússia, com seus eternos “Lagos dos Cisnes”. E, pelo contrário, procurar urgentemente uma adaptação do Ballet às características brasileiras de cultura, tradição e vida. A grandeza do ballet russo se deve a esta participação no próprio viver da Rússia. No Brasil se não fizermos isto com urgência, nosso ballet morrerá antes mesmo de nascer, ou então se reduzirá a representações para uma elite acadêmica e balofa, sem qualquer sentido artístico e cultural.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ O Diário – Entrevista de Klauss Vianna ao jornalista Frederico de Morais. Belo Horizonte, 13/04/58.

⁴⁸⁶ MACHADO, Amélia Carmem. Jornal Diário de Minas, Belo Horizonte, 16/01/55.

⁴⁸⁷ O Diário – Entrevista de Klauss Vianna ao jornalista Frederico de Morais. Belo Horizonte, 13/04/58.

Para ele, uma reformulação do Ballet Brasileiro deveria passar por uma ideia de base que a fundamentasse, tal como o movimento iniciado por Isadora Duncan que – como vimos –, embora tenha desprezado os elementos técnicos do bailado clássico, não visando a sua modificação, não impediu que seu expressionismo “como ideia” resultasse numa influência salutar para o balé clássico. Para a efetivação dessa reforma no terreno da “ideia”, ele diz, “*é necessária a modificação técnica do “Ballet”, faz-se mister seja executada uma verdadeira modificação, ou seja, a reforma técnica partindo dessa mesma técnica [...]*”⁴⁸⁸. Porém, na reforma dessa técnica deveria ser levada em conta a cultura local, e, principalmente, a tipologia física e a diversidade corporal do brasileiro.

Para experimentar criativamente a sua noção de *movimento-ideia*, Klauss Vianna investe no que ele considera “*a primeira semente do meu velho sonho do Ballet Brasileiro*”⁴⁸⁹; referia-se à coreografia de *Caso do Vestido*, a meu ver um marco da criação coreográfica brasileira.

Inspirado em poema homônimo do poeta Carlos Drummond de Andrade, o balé “*Caso do Vestido*” teve três versões, nas quais o coreógrafo trabalhou continuamente naquilo que idealizou. No poema, uma mulher relata para as filhas como o marido abandonou-a por outra mulher, cujo vestido está pendurado atrás de uma porta. Na primeira versão (1955), a música do maestro J. Torres acompanha a coreografia, com cenários de Vicente de Abreu. Na versão posterior (1959), alteram-se os cenários, idealizados agora por Alfredo Muci, e os figurinos de Elizabeta; a música é substituída por um coro que declama o poema de Drummond, sendo a coreografia dançada na dinâmica das palavras; a direção do coro, formado por alunos do Teatro Universitário, coube a Giustino Marzano. Na versão definitiva, de 1960, os cenários eram de Augusto Degois, e os figurinos de Wilma Martins; o coro, ainda composto pelos alunos do Teatro Experimental, não ficava mais em cena, declamando o poema de fora desta, como uma orquestra de vozes.

Segundo Klauss⁴⁹⁰, “*a introspecção é o sentimento chave*” desse balé. Na movimentação, ele procurou usar “*principalmente movimentos e linhas fechados, para dentro*”.⁴⁹¹ Angel Vianna⁴⁹², que dançou o papel de uma das mães, relembra as diferenças

⁴⁸⁸ O Diário – Entrevista de Klauss Vianna ao jornalista Frederico de Moraes. Belo Horizonte, 13/04/58.

⁴⁸⁹ O Diário – **Preconceitos e dificuldades de toda ordem tornam o curso de dança um problema**. Belo Horizonte, aproximadamente entre os dias 23 e 26 de junho de 1959.

⁴⁹⁰ Matéria do Jornal da Cidade – Belo Horizonte, 29/08/1960.

⁴⁹¹ Matéria de periódico não identificado, de setembro de 1960.

⁴⁹² **Angel Vianna** - entrevista ao autor, Rio de Janeiro, 5/05/2001.

que caracterizavam os movimentos do papel da amante, que eram retos e com impulsos fortes, que levassem para fora um sentimento dela; já os da mãe eram arredondados e para dentro, sugerindo aconchego.

O roteiro coreográfico segue de perto o poema, com divisões de planos para a compreensão do enredo. Fugindo a uma linearidade dos fatos, misturam-se passado e presente, com a duplicação de personagens, com exceção das filhas e do pai.

Para se compreender as soluções que dei é preciso conhecer o poema. A história é a seguinte: a mãe explica para as filhas o caso do vestido que pertenceu a uma antiga amante de seu marido. Um dia a amante voltou já acabada, abandonada e deu à esposa aquele vestido. Eu desdobrei o poema em três planos no tempo: o primeiro plano real, o presente, com a mãe e as filhas; segundo, um plano fictício, uma espécie de volta ao passado ou “flash-back” com o marido, a amante e a mãe; terceiro, ainda em “flash-back”, quando a amante, arrependida, volta e dá o vestido à mãe. Usei duas bailarinas no papel da mãe, jovem e velha, e duas no papel da amante, também jovem e velha. As passagens de um tempo para outro são feitas com a fusão e identificação dos movimentos das duas bailarinas, a jovem e a velha, que ao se separarem criam dois planos diferentes, um no presente e outro no passado. Quando a amante, já acabada, volta para dar o vestido, cria-se um novo plano, pelo mesmo processo da fusão de duas bailarinas. (MACHADO, citando VIANNA 2001: 39)

A coreografia destacava-se pela ousadia e pelas soluções incomuns na dança em Belo Horizonte, e mesmo no Brasil, chamando a atenção pela sua inovação. Para Machado (2001:26), então bailarina do BKV, ele concebeu uma coreografia moderna, de grande força dramática. Ela cita também esta crítica do ator e diretor de teatro J. Dangelo:

Klauss tinha os requisitos necessários e deles fez uso com admirável sensibilidade, solucionando uma questão de tempo, com espaços, e captando as características poéticas do autor numa coreografia de admirável força dramática.

Enfatizando aspectos que distinguem essa obra pela modernidade, ela diz que

[...] a ausência de música era a maior inovação, mas não foi a única responsável pela importância do número. A linguagem falada casava-se perfeitamente com a linguagem corporal mostrada no palco. Os novos rumos da dança em Minas estavam definitivamente fixados.⁴⁹³

⁴⁹³ MACHADO, Lúcia. **A Filha da Paciência; na época da Geração Complemento**. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001, p. 26.

Porém, na versão de 1959,

[...] alguns fatores [...] vieram prejudicar o número e tirar grande parte do impacto que ele poderia ter causado [...] a interpretação do poema pelos integrantes do Teatro Universitário, sob a direção de Giustino Marzano, era pesada, sincopada, tirando muito da poesia do texto. [...] o coro foi colocado no palco [...] reduzindo o espaço e interferindo na plasticidade dos movimentos. Além disso, o cenário de Alfredo Muci não era adequado, e o figurino não foi feliz. As roupas eram confeccionadas com malhas pesadas e cores mal escolhidas. (MACHADO, 2001: 26 –27)

“Tudo teria sido, entretanto, melhor sem a presença do coral em cena. Porém, pior do que a presença, foi a verdadeira mutilação do poema elaborada por Giustino Marzano que, positivamente, não conhece quem é Carlos Drummond de Andrade” (MACHADO, citando DÂNGELO, 2001:27). A mesma autora cita a jornalista Anna Marina, que em sua coluna comentava que os figurinos, desenhados por Elizabeta, *“estavam mais para Carlos Machado do teatro de revista”*.

Atento às críticas e insatisfeito quanto ao propósito final de sua pesquisa, Klauss Vianna retoma a coreografia, nela efetuando drásticas modificações no coro, nos cenários e nos figurinos. Ainda segundo Machado (2001), os pesados vestidos são substituídos por malhas coloridas, estas já usadas na dança moderna internacional, e retiram-se os “tutus” e sapatos, o que rompia completamente com o que se via na cena tradicional. Mas substituir a música pelo ritmo poético das palavras era algo revolucionário, não só no contexto belo-horizontino da dança como no cenário nacional. Despontava, assim, o talento criativo e investigador de Klauss Vianna.

As cores das malhas, criadas por Wilma Martins, caracterizavam cada personagem – o pai, a mãe, as filhas e a amante –, mas os tons variavam para distingui-los na passagem do tempo: mais claros no passado, e, no presente, mais escuros, sendo as cores das filhas uma mistura das usadas para caracterizar os pais.



Foto 45 – *Caso do Vestido* (1960).
Acervo Angel Vianna. Foto Iannini.

A cenografia, marcada pela simplicidade de uma composição abstrata, ajudava “*a realçar a beleza dos movimentos*”⁴⁹⁴ e foi dividida por Degois em planos; no plano baixo, a ação presente, para os diálogos; e no plano alto, para as narrações, o imaginário, desenrolando-se as ações de reconstrução do passado.

O fundo sonoro, como descrito por Angel Vianna⁴⁹⁵, foi repensado por Klauss

[...] como um jogral, sobre o texto de Drummond, com o pessoal dando os ritmos diferentes conforme ele necessitava, ora mais rápidos, ora mais lentos ... com repetições de palavras! E eu agora pensando nisso, vejo que hoje o ballet tem muito disso de repetir o movimento, e o Klauss já repetia os movimentos naquela época. Além de repetir o movimento, ele repetia a palavra para dar ênfase àquele movimento. O coro funcionava como uma orquestra falada, e como tudo tem vibração, um movimento vibra, como vibra a voz, então era uma pergunta e uma resposta. Hoje eu vejo isso, era uma pergunta e uma resposta de maneira integrada, a orquestra e a dança, ou seja, o coro e a dança, que tinham pergunta definida e resposta definida!

⁴⁹⁴ MACHADO, L. H. M. *A filha da Paciência: na época da Geração Complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001, pp 31 – 32.

⁴⁹⁵ MACHADO, L. H. M. *A filha da Paciência: na época da Geração Complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001, pp 31 – 32.

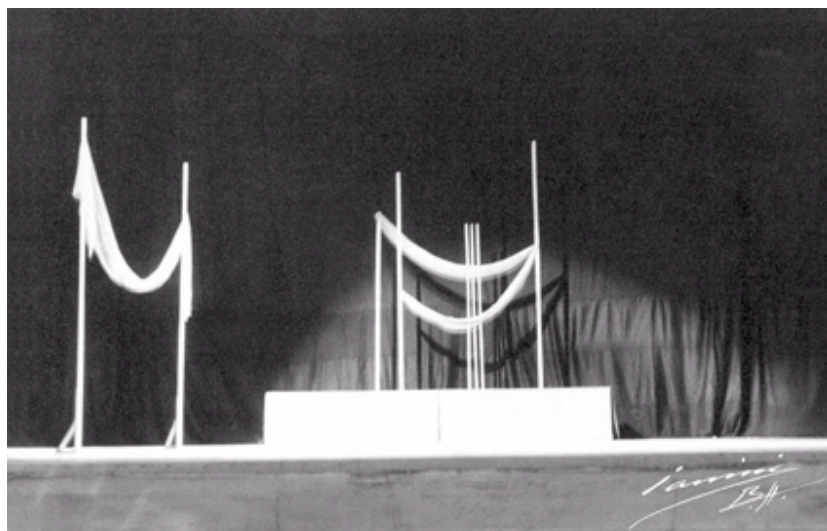


Foto 46 – Augusto Degois, cenário para o balé *Caso do Vestido* (1960).
Acervo Angel Vianna. Foto: Iannini

José Aurélio Vieira,⁴⁹⁶ diretor do coro do Teatro Experimental,

[...] utilizando somente vozes masculinas, usou recursos técnicos para sugerir as falas femininas, usando as colorações e entonações correspondentes a cada personagem [...] conseguindo assim tirar dos rapazes as características próprias dos 4 temperamentos vocais, interpretados e interligados na narração e no ballet.

O crítico João Marschner, do Estado de Minas⁴⁹⁷, demonstrando a atenção da crítica aos trabalhos dos artistas da capital, escreveu:

Foi com esta coreografia que Klauss no ano passado, iniciava uma pesquisa no setor da literatura como inspiração da dança. Contando desta vez com uma figurinista de grande sensibilidade (Wilma Martins), Klauss depurou o trabalho, livrando-o de todos os elementos alheios à dança: são corpos envolvidos em malhas, corpos que apresentam sua silhueta nua, tal qual são nus os versos de Drummond. Pôs-se abaixo qualquer efeito espetacular [...] o coro, desta vez, era apenas um acontecimento rítmico sobre o qual se constrói a dança [...] As alunas superam com facilidade os movimentos compostos, entregando um “Caso do Vestido” em sua inteira plenitude [...] o “Caso” agora integrou-se no pleno domínio de seus intérpretes [...]

Afora toda a sua relevância como obra histórica no campo da dança moderna de Belo Horizonte, e mesmo do Brasil, esse balé, a meu ver, é importante também sob um

⁴⁹⁶ Haydée – Diário de Minas, em 11/09/1960.

⁴⁹⁷ Jornal Estado de Minas, de setembro de 1960.

outro aspecto. Klauss Vianna procurou denominar suas criações como “estudos”, o que bem revela a trajetória do “*Caso do Vestido*”. As soluções imperfeitas nas primeiras versões vão sendo consistentemente corrigidas e levadas ao público sem medo das críticas e da exposição de uma obra ainda em construção. O espírito investigativo é demonstrado nas várias formas de busca por uma solução mais adequada, conduta nem sempre explicitada por pesquisadores. Acompanhar essa “conquista” da solução “definitiva” é cumprir, a meu ver, uma função tanto educativa quanto inspiradora de determinação e coragem, atitudes necessárias a uma pesquisa realmente séria. Explicitar os erros e o percurso do coreógrafo, longe de demonstrar as suas fragilidades, mostra uma busca obstinada – virtude valiosa de um pesquisador – por alcançar o objetivo.

Também quanto ao aspecto transdisciplinar da coreografia “*Caso do Vestido*”, as distintas linguagens artísticas que lhe dão suporte contribuem para valorizar um esforço que se pretende voltado para uma renovação. Nessa experiência, o princípio norteador para transmitir a mensagem da obra é o *movimento-idéia* se formalizando em dança. Vejamos os pontos principais que mostram a transdisciplinaridade nessa criação:

- uma pesquisa dramaturgica sobre um tema nacional: o poema homônimo de Drummond;
- um acompanhamento sonoro original: o poema é dramatizado – declamado – por um coro;
- a reconstrução temporal do poema é feita em três planos: o presente, com a mãe e a filha; o passado – a amante (jovem), o marido e a esposa (jovens); e o terceiro plano – a volta da amante, também no passado: a amante e a esposa, já velhas, e o marido, que retorna ao lar;
- a coerência de cenários e figurinos, reduzidos a elementos essenciais para apoio à narrativa;
- a natureza da movimentação, que valorizou os ângulos retos, as linhas e arcos, para construir as características psicológicas dos personagens.

Assim, as contribuições de outras artes, tornando-se mais que simples apoios individualizados, fundem-se sem preconceitos, sendo postas em diálogo e amalhando diferenças numa harmônica pluralidade.

No decorrer dos anos 60, Klauss Vianna continuou a aprofundar o seu estudo em busca de uma dança com características brasileiras, pautando-se ainda pela técnica do balé como base de formação. A partir dos anos 70, porém, já no Rio de Janeiro, manifesta-se com mais contundência contra o uso de técnicas de dança oriundas do balé, que, desenvolvidas em outros países e para corpos de seus habitantes natos, estavam sendo, no seu entender, adotadas passivamente em território nacional para corpos de brasileiros.

O trabalho de “importação técnica” que o inquietava naquele momento era a atuação de Dalal Achcar, diretora do Balé Dalal Achcar, no Rio de Janeiro. O método inglês da Royal Ballet era aplicado em sua escola, que se dedicava à remontagem de grandes clássicos do balé do século XIX. No seu ímpeto de valorização do nacional, e na condição de crítico de dança no *Jornal do Brasil*, ele escreve a matéria *Mais pesquisa e menos importação cultural*, em que descreve sua visão da montagem do balé “*O Quebra-Nozes*”, de Tchaikovsky, pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro, dirigida por Dalal Achcar:

Esta não é uma versão completa, e isto em todos os sentidos, e a criatividade não é um dos seus pontos altos. O espetáculo transcorre num nível de escolaridade, cheio de altos e baixos. O óbvio é uma constante na coreografia. Existem alguns bons momentos técnicos a ressaltar, além das presenças maravilhosas de Cyril Atanasoff e Doreen Wells, de indiscutível efeito benéfico na formação artística dos alunos e de prazer aos espectadores. É de justiça agradecer ao Ballet do Rio de Janeiro o mercado de trabalho que abre aos bailarinos brasileiros. Ao mesmo tempo é de se lamentar que esta mesma sociedade, única talvez, entre nós, capaz de solucionar, ou pelo menos amenizar o problema da dança, direcione todo este seu potencial, que sabemos ser enorme, no desenvolvimento de um balé estrangeiro, desprezando o material de uma pesquisa séria e honesta que poderia redundar futuramente no nascimento de uma dança nacional e na divulgação de nossa dança, não em colunas sociais, mas como um elemento de penetração na formação técnica e cultural de nossa juventude.⁴⁹⁸

Em outra matéria-entrevista intitulada *A dança como uma unidade tripartida*⁴⁹⁹, ele interroga as coordenadoras da mesma escola, as Sras. Márcia Barbará e Maria Luiza Noronha, bem como a própria Dalal Achcar, quanto à questão da existência, ou não, da dança brasileira. Dalal, em resposta, afirma que ela [a dança]⁵⁰⁰ é inerente ao homem, e, portanto, universal: “*Existe uma dança brasileira, no homem brasileiro, dentro dele, mas*

⁴⁹⁸ VIANNA, Klauss. **Mais pesquisa e menos importação cultural**. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 30 de novembro de 1975.

⁴⁹⁹ VIANNA, Klauss. **A dança como uma unidade tripartida**. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 20 de fevereiro de 1976.

⁵⁰⁰ Colchete do autor.

esta dança ainda não chegou à sua plenitude sob outras formas que não seja a dos folguedos populares". Maria Luiza é enfática, ao dizer simplesmente que a dança brasileira "*não existe, pois é universal*". Márcia concorda.

Como se pode ver, pelo menos em relação a pessoas com condições financeiras efetivas de investir tanto na formação como na produção de espetáculos do porte de um balé de repertório no Rio de Janeiro – referência em termos de balé –, não havia uma preocupação específica, semelhante às que assaltavam Klauss Vianna. A técnica do balé como uma linguagem universal era um código de acesso disponível aos que se dispusessem a utilizá-lo, e, no caso de coreógrafos brasileiros, esses poderiam dedicar-se à investigação de um estilo que caracterizasse o Brasil. As questões de natureza técnica e estética que compunham o quadro geral das proposições de Klauss Vianna não interessavam a essas pessoas, comumente ligadas a grandes eventos internacionais que elas procuravam capitalizar para a ampliação de seus investimentos no Brasil, país sempre ávido por novidades estrangeiras.

Do mesmo modo, também Tatiana Leskova, nos anos 1970 diretora artística do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é entrevistada por ele para a matéria *A dança e a Fundação*. Klauss Vianna parece querer, aí, encontrar uma identificação da artista com propósitos de criação de uma dança com características brasileiras. Tatiana afirma, então, que

[...] não podemos nos permitir ao luxo de destruir tudo que nos chegou após séculos de estudo e aprimoramento da dança. Na sua forma atual, clássica ou moderna, o que vale é aproveitar o árduo caminho já trilhado pelos outros e dar-lhe um estilo coreográfico próprio. A técnica é um vocabulário, o que se escreve é o que define as distinções e as diferenças entre estilos. O homem brasileiro ainda tem medo de seu corpo. O nosso desenvolvimento na dança (teatral) é muito lento, por falta de continuidade de trabalho e de estudo. Um estilo brasileiro de dança virá através da necessidade coreográfica. Por isto precisamos cada vez mais de espetáculos que possibilitem a criação. Precisamos de gente com o talento necessário para encontrar este estilo e de uma equipe para desenvolvê-lo. O que se faz no exterior em matéria de espetáculos e criações coreográficas em um ano, levaria no Brasil 10 ou mais anos.⁵⁰¹

Em se tratando da diretora do balé oficial do município, essa posição, embora coerente e lúcida – e consoante, inclusive, com alguns pontos também defendidos por

⁵⁰¹ VIANNA, Klauss. *A dança e a Fundação*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 30 de novembro de 1975.

Klauss Vianna no que diz respeito à valiosa herança clássica da dança –, deve ter soado algo decepcionante ao nacionalismo dele, ainda mais que Leskova, em que pese a sua importância para a dança no Brasil, defendia, com razão, as linguagens estéticas nas quais se formou e que consolidaram a excelência do seu trabalho como profissional. E mais, ela via a dança como arte universal, e, nesse aspecto, o que já existia em termos de suas linguagens parecia-lhe suficiente e bastava, no Brasil, que bons artistas delas se apropriassem, tornando-as, cada um a seu modo, brasileiras, se o desejassem; afinal, o interesse maior de Tatiana Leskova era ver a dança na totalidade que ela possa representar.

Pertencendo a uma outra geração de artistas de dança, a diretora e coreógrafa carioca Lourdes Bastos, também entrevistada por Klauss Vianna sobre as mesmas questões, manifesta outro tipo de preocupação com a dança brasileira, mais próxima da postura deste. Veja-se a matéria *O equilíbrio da forma*, escrita para o Jornal do Brasil:

[...] a dança, no Brasil, já existe nas cabeças dos professores, coreógrafos e bailarinos e o que falta é sair deste bloqueio e ir para os palcos, praças e jardins. Precisamos nos organizar, (o profissional da dança no Brasil é anti-administrativo), vivemos sempre sonhando. Não devemos ficar de braços cruzados esperando somente pelas iniciativas governamentais, mas deveríamos também partir ao encontro das iniciativas particulares. No Brasil não existe uma autêntica formação profissional por um problema básico de estrutura sócio-política. Arte não é algo utilitário. Não há tradição artística no Brasil, nem no teatro nem na dança. Bailarino brasileiro não tem informação cultural, tudo que chega aqui já vem atrasado. Ter boa formação corporal é essencial, mas não basta. É necessário saber se situar dentro do ambiente, estar consciente do papel que ele representa.⁵⁰²

Respaldando-me em alguns aspectos anteriormente levantados por ele, eu diria que as colocações de Lourdes Bastos, no entanto, não chegam ao lugar que chamo de “incômodo fundamental”, aquilo que o mobilizaria e instigaria na busca pela formalização de bases que sustentassem uma reflexão sobre o que deveria significar um *movimento-ideia*. São, a meu ver, apenas pontos de vista que, embora sinceros, e por isso pertinentes, não tocam as questões mais centrais da proposição idealizada por Klauss Vianna, que, a seu modo, passa gradativamente a radicalizar o seu discurso, incomodando alguns. Vale lembrar que, em razão das críticas dirigidas ao trabalho de Dalal Achcar, Klauss Vianna⁵⁰³, teria sido demitido da função de crítico do Jornal do Brasil, como ele mesmo conta.

⁵⁰² VIANNA, Klauss. *O equilíbrio da forma*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 06 de fevereiro de 1976.

⁵⁰³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 38.

Tal radicalização se intensifica a partir do contato crescente com o universo teatral do Rio de Janeiro, que o vai afastando do trabalho efetivo com profissionais de dança, mas que, por outro lado, aportará novos sentidos não só à noção de *movimento-idéia*, mas ao seu pensamento e fazer prático.

Nesse empenho em que a princípio ele parecia estar sozinho, Klauss Vianna ocupa frestas que se abriam em oportunidades fora da dança. Verifica-se que essas oportunidades acabam por revelar, nas idéias que embasavam os projetos dos quais participou no meio teatral – que ele mesmo vê como um campo já comprometido com o espírito de brasilidade, bem antes da dança –, um engajamento próprio da época, que ressalta ideais nacionalistas e temáticas sociais, já propondo reflexões sobre o autoritarismo militar; desse modo, foi no teatro que ele encontrou os seus pares.

Curiosamente, a expressão *movimento-idéia* deixa de ser por ele utilizada, seja em textos ou entrevistas. Parece-me que o termo vai sendo incorporado de outro modo, como algo já para ele implícito em sua pedagogia. Como temos visto, processam-se muitas diferenciações no trabalho de Klauss Vianna, e os seus procedimentos pedagógicos não desaparecem simplesmente, eles se alteram e se transformam em outros, chegando mesmo ao ponto de não podermos reconhecê-los pelo mesmo nome; no entanto, eles estão ali presentes sob outras formas e nomes. Como escreve Benjamin⁵⁰⁴, o esquecimento é ativo; assim, o que parece ter desaparecido termina por retornar de outro modo, nas idas e vindas da memória e do nosso viver, uma vez que as coisas não desaparecem, mas se transformam em outras coisas.

Nessa direção, percebo que o *movimento-idéia* se fará presente no trabalho de Klauss Vianna com atores no Rio de Janeiro, aparecendo sob outras formas sem ter sido retomado como noção, mas usado como algo subjacente, um forte perfume, passível de analogia com versos de um soneto de Shakespeare⁵⁰⁵:

[...] *a flor destilada, inda que a toque o inverno,*
Perde o brilho, porém, seu perfume perdura.

⁵⁰⁴ BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust** in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

⁵⁰⁵ SHAKESPEARE, Willian. **Soneto V** in *Obras Completas*, Vol. III. Rio de Janeiro: Cia. Aguilar Editora, 1969, p. 817.

Klauss Vianna deixa então de ser uma voz isolada e passa a integrar a vanguarda teatral brasileira, cujos profissionais cariocas eram àquela época – como visto no primeiro capítulo – figuras de ponta nas artes cênicas não só no Rio de Janeiro como no país.

Vale lembrar que, em São Paulo, o Balé Stagium firmava-se como um referencial importante da brasilidade na dança, caracterizando-se pela construção de uma estética inspirada no balé, na dança moderna e no teatro, em trabalhos coreográficos assinados por Décio Otero que, junto com Máríka Gidali, dirigia a companhia. Referências encontradas na literatura nacional, composições de autores brasileiros e a atuação do diretor de teatro Ademar Guerra, ajudaram a construir, na década de 70, o sólido trabalho em dança desses artistas.

Porém, com todos esses elementos referenciais igualmente defendidos por Klauss Vianna, ele próprio chama a atenção para alguns aspectos do trabalho do Stagium, em crítica intitulada *Recado a Décio e Máríka*:

O espetáculo e a proposição do grupo são inteiramente válidos. Afinal faz muito tempo que treze corpos cuja certidão de nascimento assinala nacionalidade brasileira e profissão desconhecida não se reúnem com um tão elevado intuito [...] A existência do Stagium é um verdadeiro milagre e para eles a minha primeira palavra é parabéns, coragem, muito sucesso e muito obrigado [...] Como amigo e como interessado no mesmo tipo de problemas que eles enfrentam – corpo e espaço – aí vão as minhas reflexões. É claramente visível a existência de três elementos vivos e ainda não relacionados no grupo – o balé, a dança moderna e o teatro, Décio Otero, Máríka Gidali e Ademar Guerra. E, por causa disso, talvez aí esteja a chave do sucesso popular do grupo. A comunicação visual é dirigida em intervalos regulares às três faixas de expectadores. Nem muito Sífides, nem muito Martha Graham, lembranças, reminiscências e cordiais saudações a Paul Taylor e Maurice Béjart e um “Estão vendo como eu sei representar?” como elemento de ligação entre um e outro número, estão visíveis em todo o espetáculo [...] Creio eu ser o trabalho de improvisação um caminho para o entrosamento dessas duas características tão importantes para definição do conjunto como verdadeiro grupo [...] As pessoas não se tocam verdadeiramente e as formas não nascem e nem têm origem no interior. São externas quando para serem verdadeiras deveriam partir de dentro para uma direção qualquer [...] Que tal uma coreografia? Talvez daí surja a semente e a realização de uma idéia, pois que o bailado *Diadorim* permanece unicamente no título do bailado, na voz de Bidu Saião e no violão de Turbíbio Santos. Para ser entendida universalmente como característica de uma raça é preciso que a dança receba a contribuição da cultura regional, que está hoje positivada como sendo imprescindível à criação da obra de arte original de um povo. É o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio que a fará distinguir-se aos olhos do mundo, por uma estranha beleza e poesia, reveladas enfim com grande força e originalidade. Para ser entendida universalmente é necessário que a obra de arte seja sincera e tal sinceridade somente se consegue quando surge de todos os elementos culturais que contribuíram para a formação do artista [...] Gostaria imensamente e tenho a

certeza de que isto se realizará, de assistir em breve a um trio, *pas de trois*⁵⁰⁶ ou sei lá que nome dar, de Décio, Márika e Ademar Guerra que resultasse num lindíssimo solo realmente brasileiro e dançado por esses 13 elementos de profissão desconhecida, com os quais divido todo meu carinho, afeto e solidariedade.⁵⁰⁷

Na minha busca desses novos sentidos do *movimento-idéia* no trabalho de Klauss Vianna com o teatro carioca, a pesquisa de Joana Tavares (2007)⁵⁰⁸ em muito me auxiliou, embora a autora não trabalhe com essa noção, mas apresenta num mapeamento das 32 produções teatrais de que Klauss Vianna participou ao longo da carreira.

Tomando como base depoimentos de atores e diretores com quem ele trabalhou, e algumas conclusões de Tavares, pode-se reconhecer a forma como ocorreu uma transformação pela via do *movimento-idéia*, que se reconstrói com sentidos diferentes, de acordo com as circunstâncias que se apresentavam nas montagens. As diferenciações nessa noção se fazem sobre um pano de fundo que recobre todo um “ambiente pedagógico”, se assim pode-se dizer, e que aos poucos solidifica as direções tomadas. Os esforços dirigem-se efetivamente para um campo de pesquisa cujo foco não é mais voltado somente para o corpo do bailarino brasileiro – embora essa preocupação perdure –, mas para o corpo humano em geral, no que se insere o do brasileiro com suas particularidades. Em conseqüência, o estudo passa a incluir, até, corpos que não irão se apresentar necessariamente no palco, mas naturalmente no palco cotidiano da vida e, por conseguinte, da vida brasileira, mostrando toda a sua diversidade étnica, social e cultural, e cujas características dos respectivos personagens nas peças em que trabalhou ajudaram a aprofundar a compreensão de Klauss Vianna sobre esse corpo.

Como disse Klauss Vianna, naquela época (os anos 60 e 70), no Rio, os coreógrafos faziam “*dancinhas*”⁵⁰⁹ para montagens teatrais. Ele foi, então, levado a essa função pela bailarina Sandra Dickens, a quem deveria substituir num trabalho. Participava da montagem – a peça musical *A Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato – a atriz Marília Pêra⁵¹⁰, que nos diz sobre a atuação de Klauss

⁵⁰⁶ *Pas de trois*: número de dança executado por um conjunto de três bailarinos.

⁵⁰⁷ VIANNA, Klauss. **Recado a Décio e Márika**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 10 de novembro de 1975.

⁵⁰⁸ TAVARES, Joana Ribeiro. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro**. Tese de doutoramento. UNI-RIO: Rio de Janeiro, 2007.

⁵⁰⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p. 32.

⁵¹⁰ **Marília Pêra** – Entrevista à pesquisadora Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 07 de junho de 1999.

Vianna, auxiliado por Angel Vianna, que se comportavam diferentemente de outros coreógrafos da época:

[...] eles tinham um jeito de fazer a dança completamente diferente, quer dizer, era uma não-dança. Parecia estranho, fácil demais para quem tinha tido formação clássica. Você não tinha que esticar os pés, não tinha que botar para fora os joelhos (*en dehors*)⁵¹¹ e nem levantar altíssimo as pernas. Tudo era mais natural, mais orgânico e de acordo com o personagem que você estivesse interpretando. Isso era interessante, na época não tinha ideia que estavam ali, na minha frente, duas pessoas que iriam reformular a dança no Brasil. Mas [eu] obedecia, sou a princípio muito obediente a diretores, professores, formadores e mestres. Mas o fato é que era uma dança diferente [...]

Tavares também destaca a fala de Marília Pêra, quando esta diz que “*o elenco dançava muito, mas sempre contrariando os princípios básicos do balé clássico*”⁵¹².

Tavares ainda cita outra integrante do elenco, Sônia Magalhães, que

[...] recordou que as coreografias eram conduzidas com base na criação das próprias bailarinas, que deveriam interagir com os atores, descartando-se a transmissão de um “movimento-modelo”: “... Ele não era de mostrar nada, ele ia indicando – o que você sente indo para lá? Agora você dá uma volta [...] faz o outro lado”. Segundo ela, a movimentação que exigia mais técnica em dança era realizada pelas bailarinas.

Ainda em Tavares, José Celso, diretor da montagem de “*Roda Viva*”, reconheceu no trabalho de Klauss Vianna um despojamento de “clichês do corpo”, comuns à dança de origem européia e colonizada que se fazia no Brasil, e pôde transitar num terreno fértil da investigação de uma nova linguagem corporal.⁵¹³

Tite de Lemos, diretor do “*Hipólito*”, de Eurípedes, refere-se ao trabalho de Klauss Vianna nos seguintes termos: “*revelou aos atores seus próprios corpos, até então pouco utilizados*”.⁵¹⁴

Referindo-se à montagem de “*Navalha na Carne*”, de Plínio Marcos, com direção de Fauzi Arap, que teve Tônia Carrero, Néelson Xavier e Emiliano Queiroz no elenco, Tavares conta que, para o ator Néelson Xavier, Klauss Vianna trabalhou o corpo “*como um*

⁵¹¹ *En dehors*: refere-se ao uso da rotação externa ou supinação durante os movimentos dos membros inferiores.

⁵¹² TAVARES, Joana Ribeiro. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro**. Tese de doutoramento. UNI-RIO: Rio de Janeiro, 2007, p.45.

⁵¹³ TAVARES, Joana R. Op. Cit. 2007, p.62.

⁵¹⁴ TAVARES, Joana R. Op. Cit. 2007, p.71

todo, na sua “expressão total”, em que “o dedão do pé valia tanto quanto a testa”. Klauss Vianna partiu da conquista do espaço interno dos atores, proporcionando-lhes uma consciência do corpo “de dentro para fora”; assim, facilitou, por exemplo, a desconstrução da imagem corporal pré-concebida de Tônia Carrero, por meio da qual, segundo a atriz, teria deixado “cair toda a mentira,” e completa: “entrei numa realidade atroz”; por sua vez, o ator Emiliano Queiroz vivenciou no trabalho a permissão de “ter coragem de ser simples e despojado para fazer o Veludo”, e acrescenta que teria tirado de si não o que se fazia há duzentos anos no teatro, “o lencinho, as mãozinhas e os pezinhos batendo”.

Esse alcance que o trabalho de Klauss Vianna aportou aos atores deve-se, no entanto, ao direcionamento que deu a artistas não necessariamente especialistas em dança, após alguns equívocos; ele diz: “... eu não tinha ainda a consciência do que era trabalhar com o ator e quis fazer coreografiazinha, e vi que não era o negócio”.⁵¹⁵

Como pondera novamente Tavares (2007:44),

[...] a transposição de um processo coreográfico para a cena teatral revelou para Klauss Vianna sua própria inoperância, e a necessidade de desenvolver um trabalho singular, que atendesse ao “corpo-bruto” do ator. Passos de dança já sistematizados pelo balé clássico, nesse caso, de nada serviam. Era necessária outra semântica que pudesse ensinar o ator a “representar” uma coreografia, mas para tanto, foi preciso desconstruir a função do coreógrafo [...]

É referindo-se a essa desconstrução que Joana Tavares mostra que, da condição de coreógrafo, Klauss Vianna passa por diversas funções, que se vão diferenciando em seus trabalhos como a dinâmica corporal, a expressão corporal, a preparação corporal, a direção corpo/espço, direção, criação e direção da técnica corporal até a direção e movimentação corporal⁵¹⁶; e é nessa trajetória que ele irá encontrar, pela via dos corpos não especialistas em dança dos atores, a chave que abrirá a porta para cada vez mais se adentrar o individual de cada um; essa forma de trabalhar vai permitindo que o mundo dos gestos e das ações cotidianas entrem em cena e aos poucos sejam organizados, como mencionado, não somente por artistas do palco, mas por todos que desejem maior aproximação de si mesmos através do seu próprio corpo. E é aqui que penso reencontrar a continuidade da prístina noção do *movimento-ideia*, que agora tem como objeto de busca o indivíduo em si, antes do

⁵¹⁵ MANSINHO, Marta. **Trajatória de Klauss Vianna na dança brasileira – entrevistas**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1990, p.23.

⁵¹⁶ TAVARES, Joana Ribeiro. *Op. cit.*, 2007, pp. 9 -10.

que o próprio ator, uma vez que, para exercer-se como profissional, diz Klauss Vianna⁵¹⁷, há que saber de si como pessoa, como unidade passível de expressão plena no corpo. O *movimento-ideia* agora assume o sentido do buscar-se a si mesmo como fonte de uma dança possível.

A partir de então ele propõe essa experiência de desconstrução de si, e vai rompendo com a idéia de um campo, o da dança, onde um corpo tem um lugar, um lugar específico de uma produção artística; essa noção, ele traz para o teatro, indo aos limites de uma produção cultural (a dança) para trabalhar um corpo que se expresse na cena – um corpo cênico em sentido amplo –, e não só num âmbito restrito, o do balé, efetivando, assim, uma experiência de ruptura dentro do formalismo desse campo artístico. Toda essa situação não é pensada antes, mas vai se fazendo na *experiência*, nas oportunidades que ele tem – ele vai para o teatro, e propõe algo que não existia; na luta pela sobrevivência, ele não somente reage, mas age nas situações que se apresentam, propondo formas originais de expressão.

Pela fala dos atores e diretores citados, pode-se concluir que Klauss Vianna tenta principalmente aproximar os atores da intimidade de seu próprio corpo expressivo, da (re) descoberta de suas potencialidades com esse corpo, trabalho que ele aprofunda até as suas conseqüências mais refinadas, na sua fase paulistana, nos anos 80, quando ele retoma essa questão com efetivos profissionais de dança. É nesse período último, o paulistano, que o *movimento-ideia* tornar-se-á a via de acesso à liberdade possível do sujeito-bailarino. Introduzindo a improvisação nos procedimentos pedagógicos e criativos como ferramenta essencial, ele dará à essa noção de *movimento-ideia* um tom especial de autonomia e conscientização sobre aquilo que cada um faz, agora não mais por uma dança especialmente brasileira, mas que procura atender o ser humano em sua totalidade. A esse ponto do processo criativo de Klauss Vianna, chamo agora de “fundamento-ideia”, calcado na unidade corpo-alma, que harmoniza a existência do ser, e é resultado de uma busca essencial substanciando uma *experiência educativa*. É disso que trata o próximo capítulo desta tese.

⁵¹⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990.

CAPÍTULO 4

KLAUSS VIANNA: UMA *EXPERIÊNCIA EDUCATIVA*

“... todos devem procurar sua própria luz e seu próprio abrigo. A luz de cada homem pode ser somente sua, mas estar aberto a cada momento e a cada realidade é o caminho para a luz de todos.”

Luis Carlos Lisboa

4.1 - Reflexão introdutória

Ao atingir este ponto a partir do qual sintetizarei os elementos que dão forma ao que denomino *experiência educativa* de Klaus Vianna, muito do que foi inicialmente previsto neste estudo passou por inúmeras transformações, efetivando-se algumas expectativas, e outras não, mas sem dúvida me aproximando do difícil lugar que é o equilíbrio entre o que são nossas expectativas e desejos e o que, de fato, conseguimos narrar, e até que ponto nosso modo de interpretar realmente nos aproxima do objeto estudado.

Neste capítulo procurarei mostrar como todos os temas tratados ao longo dos capítulos anteriores convergem para um ponto específico, ou seja, minha hipótese de que Klaus Vianna, ao longo de seu percurso de vida e trabalho, desenvolveu o que chamo de uma *experiência educativa* e não de um método organizado e fechado. Tal *experiência* compõe-se de múltiplos entrelaçamentos entre suas várias *experiências* vividas e as outras que ele propôs àqueles com quem trabalhou.

Sempre se falou, e ainda se fala muito, em termos de uma “Técnica Klaus Vianna”, tema gerador de tensões, com tomadas de posição a favor, ao lado de olhares reticentes. Partindo, pois, dessa questão construirei argumentos com os quais pretendo sustentar a minha hipótese.

Primeiramente importa perguntar: o que é uma técnica corporal? Num sentido amplo e genérico, a técnica seria um conjunto de meios postos em ação pelo homem com vistas à obtenção de determinados fins⁵¹⁸. Buscando em sua origem o vocábulo grego *techne*, designa uma habilidade que possibilita um ofício, tornando-se uma arte do fazer constantemente reinventado. É no sentido dessa reinvenção que desponta o entendimento de Merleau-Ponty sobre o trabalho técnico do artista; para esse autor,

[...] no momento em que acaba de adquirir um certo *savoir-faire*, percebe que abriu outro campo, em que tudo o que pôde exprimir antes tem de ser repetido de modo diferente. De sorte que aquilo que encontrou, ele ainda não o tem, deve ainda ser procurado, sendo o achado aquilo que leva a outras pesquisas.⁵¹⁹

Tal colocação guarda muita semelhança com o trabalho desenvolvido por Klauss Vianna, sobre o qual ele afirmava não seria concluído nunca.⁵²⁰ Tem-se também a idéia de técnica aplicada ao corpo, como nas pesquisas de Marcel Mauss, cujas observações, de natureza antropológica, abrangem a expressão *técnicas do corpo* como “*as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo*”.⁵²¹ Nisso ele inclui uma série de atividades, como por exemplo nadar, cavar a terra etc, sobre as quais ele depurou sua compreensão.

“*Toda técnica propriamente dita tem sua forma*”⁵²², e o mesmo vale para cada atitude do corpo ao representar os hábitos de cada sociedade. Assim, Mauss (2003) avalia as posições de braços e mãos, as particularidades na execução de corridas, com sua colocação dos antebraços e punhos, como “*idiosincrasias sociais*”, e “*habitus*”, aquilo que é “adquirido”, variando não só entre os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, entre as sociedades, os tipos de educação, as conveniências, modas e prestígios. O que ele percebe também, é que, no que diz respeito aos usos do corpo, a educação se sobrepõe à imitação, com as crianças e adultos observando atos bem sucedidos de quem eles respeitam

⁵¹⁸ Técnica – Logos Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia. Lisboa: Verbo, 1992, p. 27.

⁵¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**, in Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p.110.

⁵²⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.* 1990, p.54.

⁵²¹ MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**, in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003, p. 401.

⁵²² MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**, in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003, p. 403.

e sobre eles tem autoridade, ou seja, o ato se impõe “*de fora, do alto (...) o indivíduo assimila a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros*”.⁵²³ Tais práticas, então, vão se estabelecendo como técnicas: “*todos esses modos de agir eram técnicas, são técnicas do corpo*”.⁵²⁴ Assim avaliando posições e movimentos, Mauss passa a levar em conta o próprio corpo como um instrumento para que uma técnica se estabeleça: “*O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem*”.⁵²⁵ Assim, Mauss define técnica como um ato *tradicional eficaz*; tradicional porque transmissível dentro de uma cultura, e distinto dos atos mágicos, religiosos e simbólicos pelo fato de tais atos serem “*sentidos pelo autor como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química, e é efetuado com esse objetivo*”.⁵²⁶ Vale aqui dizer que, no caso da dança, seja como rito ou arte, ela pode, sim, tornar-se simbólica⁵²⁷, escapando, em parte, dessa definição.

Partindo igualmente de Mauss, os autores Barba e Savarese (1995), no entanto, chegam a uma compreensão sobre técnicas corporais que aponta para algumas diferenciações. Para eles, tal noção divide-se entre o uso que fazemos de nosso corpo “*na vida cotidiana*” e os modos como o usamos em “*situações de representação*”, sendo cada um desses usos substancialmente diferente do outro. No primeiro caso,

[...] usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extra cotidiana.⁵²⁸

Tais aprendizados técnicos, embora diferentes, têm em comum o fato de, sendo eles cotidianos ou extracotidianos, efetivarem-se pela observação e imitação continuada; porém, nas situações extracotidianas, procura-se, antes, o descondicionamento dos hábitos

⁵²³ MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**, in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003, p.405.

⁵²⁴ MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**, in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003, p.407.

⁵²⁵ MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**, in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003, p.407

⁵²⁶ MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**, in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003, p.403

⁵²⁷ Sobre os simbolismos na dança, Cf: CAMINADA, Eliana. **Conceituação da dança**, in História da Dança: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999, pp. 1-28.

⁵²⁸ BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 227.

incorporados no cotidiano, construindo-se outros códigos, que se prestam a uma outra função. Esse entendimento, por sua vez, remete, sem dificuldades, a uma aula tradicional de dança, na qual o fazer começa pela observação atenta do aluno sobre o professor que demonstra um movimento (ou sequências de movimentos) para ser executado; ou seja, o aprender a dançar os passos, ou qualquer outro tipo de movimento ligado ao ato de dançar, remete a uma imitação mais próxima possível do ato observado. Em geral, é desse modo que uma técnica torna-se transmissível por muitas gerações de bailarinos, tornando-se, como propôs Mauss, *tradicional*.⁵²⁹ Assim, de professor a aluno, uma técnica – por exemplo, de Agripina Vaganova⁵³⁰, ou mesmo de Martha Graham, ou José Limon⁵³¹ – é transmitida e perpetuada no corpo dos que a executam por imitação.

Neste ponto, uma questão fundamental se apresenta para o entendimento da proposição de Klauss Vianna, e que considero sua especificidade: para ele, com o desenvolvimento de seu trabalho tal imitação passa a ser desaconselhada, devendo-se incentivar o aluno a buscar os próprios movimentos, personalizando sua dança. Assim, considero difícil falar em técnica propriamente dita em relação à proposta de Vianna. Embora a sua formação tenha-se iniciado pela técnica do balé, o seu trabalho, em contínua transformação, desvia-se para além do que o balé propõe, mesmo como organização ou algo a ser repetido sempre de um determinado modo, em busca do aperfeiçoamento desse “modo de fazer”.⁵³² Foi o próprio Klauss Vianna (1990:130) quem escreveu: “*É curioso traduzir minhas aulas dessa forma porque na verdade nunca me preocupei em analisar cada seqüência ou descobrir seu papel na sala de aula [...] não tenho fórmulas*

⁵²⁹ **Tradicional** – “Muitas vezes, “tradições” que parecem ou não consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas [...] Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado [...] O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneiras mais difíceis de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de pouco anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez.” HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Org. Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9.

⁵³⁰ **Agripina Jacovlevna Vaganova** – Bailarina de origem russa nascida em 1879 e falecida em 1951. Aluna da escola Imperial de Bailados de São Petersburgo, tornou-se, após terminada sua carreira de bailarina, uma grande pedagoga da dança, desenvolvendo um método próprio que formou uma grande geração de bailarinos em todo o mundo.

⁵³¹ **José Limon** – Bailarino, coreógrafo e pedagogo da dança moderna de origem mexicana, nascido em 1908 e morto em 1972. Foi aluno e bailarino de Doris Humphrey e Charles Weidman, montou sua própria companhia, tendo ainda organizado o trabalho técnico de sua mestra, que ficou conhecido como Limon Technic. Sua obra coreográfica mais famosa é a *Pavana do Mouro*.

⁵³² CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano: 1. artes do fazer**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1994.

específicas, posições iniciais, símbolos ideais". Confirma-se, assim, que o trabalho dele "escapa" a definições, ainda que aproximações em relação à ideia de técnica possam ser feitas. É o que se pode chamar de uma obra aberta; um não lugar frente a lugares estabelecidos, já por sua vez instalando um novo lugar. Se existe uma "Técnica Klauss Vianna", penso ser a de "não se ter uma técnica".

Comparando-se a outros artistas que instituíram uma técnica, ele comenta (1990:130): "*Graham, por exemplo, instituiu uma série de exercícios básicos que devem ser repetidos na sala de aula por todos que pretendem seguir seus ensinamentos*". Colocando-se na contramão desse procedimento, não propõe fórmulas nem posições básicas, sequências de postura ou qualquer organograma porque acreditava que "*idéias corporais pré-fabricadas forçam e deturpam a individualidade do aluno*"⁵³³; esse o seu grande diferencial, a sua singularidade; ele diz: "*como cheguei até esse trabalho através de experimentações, ao longo de quarenta anos, acho difícil traduzir tudo isso ou, mais ainda, dar uma receita*".⁵³⁴ Desejoso de outras possibilidades, afirmava que se as demais técnicas apontam o início dos movimentos, a ele interessava mais o seu final, pois é lá que se estabelecerá a continuidade, "*a união com o movimento seguinte*".⁵³⁵

Desse modo, entendo que mais do que construir uma definição objetiva de um fazer estruturado num ordenamento metodológico, o que ele tentou foi viabilizar procedimentos que resultassem em soluções para questões que ele desejava investigar e que serão aqui tratadas. Propunha o viver conjunto em sala de aula, ou seja, a dança vista como experiência aberta da vida, na qual também as possibilidades de "descaminhos" eram bem-vindas, pois que implícitas no ato de viver. Se Barba e Savarese propuseram o descondicionamento de hábitos cotidianos para a incorporação de modos extracotidianos, Klauss Vianna também propõe um descondicionamento, mas de técnicas de dança apreendidas bailarinos, no intuito de que estes encontrem o movimento pessoal, a dança inerente a cada ser humano em sua singularidade.

Esse entendimento da *experiência* vivenciada por Klauss Vianna é mais uma interpretação – a minha – dentre as que já existem e outras que poderão existir. Tal função,

⁵³³ VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. *op.cit*, 1990, p.130.

⁵³⁴ VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. *op.cit*, 1990, p.130.

⁵³⁵ VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. *op.cit*, 1990, p.130.

a de entender essa *experiência*, caberia mesmo, conforme Klauss, àqueles que viessem depois dele; não considerava que ele próprio faria tal ou qual categorização de seu trabalho. Numa discussão com o filho Rainer, no documentário *Memória Presente*⁵³⁶, ao se ver comparado com Martha Graham e Gerda Alexander⁵³⁷, ele se manifesta assim:

Mas, o que eu acho é que [elas] são pessoas que nasceram pra criar. A Martha Graham não fechou o processo dela. Foi o pianista dela que fechou o processo dela [...] a Gerda Alexander não fechou o processo dela, foram os alunos que fecharam o processo. Então, eu acho que são pessoas que nascem pra criar [...] à geração que vem depois [...] que têm já uma outra visão do processo, diferente da gente que criou [...] cabe a eles sentir que o processo fechou e fechar o processo. Eu acho [...] Tanto que eu falo sempre: eu acho muito legal o Rainer com o processo dele, coisa dele, mas que eu, dentro de mim, acho que ninguém é dono de nada. Que é a mesma coisa. O corpo é o corpo, que não fui eu que inventei o osso, nem músculo, nem fásia, nem nada! Então, na medida em que eu passo isso pra você e você, com sua sensibilidade, recebe isso e passa isso na sua forma de comunicação com os outros, já entra o seu processo nisso. Quer dizer, não é mais o meu processo. Por que eu não sou dono, não fui eu que criou, não fui eu que inventei [...] Cabe mais a vocês que percebem isso, né? Fechar o processo, do que a mim! Porque pra mim ele não fecha.

Preocupado que era com questões mais fundamentais do que a instituição de algo acabado, arrisco dizer que Klauss Vianna mostra quase uma desambição em relação ao seu trabalho, por ele tratado despretensiosamente na citação acima.

Como na discussão de Foucault (2006) sobre autor e autoria, quando procura colocar o autor como alguém que, antes de tudo, instaura discursos, fazendo-se, pois, tanto pelos discursos próprios como pelos que falam a partir dele, Klauss Vianna também se torna um instaurador de discursos, não só pela via dos que diretamente trabalharam com ele, como também por aqueles que se aproximam de seus ensinamentos por via indireta. Para Foucault, o nome de autor

[...] serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.⁵³⁸

⁵³⁶ NAVAS, Cássia. **Memória Presente**. Documentário. São Paulo, Secretaria de Cultura, 1992.

⁵³⁷ **Gerda Alexander** (1908 -1994) – natural da Alemanha, mas desenvolve seu trabalho na Dinamarca. Criadora da **Eutonia**, fundamentada na neuropsicologia dos movimentos naturais do ser humano, é ela quem diz: “*é preciso aprender cada dia um pouco mais que somos esse corpo no qual podemos nos apoiar*”.

⁵³⁸ FOULCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Veja, 2006, p.45.

A propósito dessa “função” de autor, determinadas expressões e ou orientações em sala de aula remetem ao trabalho de Klauss e a pessoas que com ele estudaram ou conhecem sua *experiência* indiretamente. São orientações, ideias ou falas que se disseminaram entre profissionais de dança ou leigos. Alguns exemplos: ‘o lento e arredondado trato das grandes e pequenas articulações do corpo como que produzindo círculos contínuos’; o uso de expressões como ‘ganhar espaço interno para as articulações’; o espreguiçar como que ‘acordando o corpo’. Desse modo, o seu discurso instaurou “*um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura*”⁵³⁹, nesse caso num meio específico – o dos profissionais de dança e outros interessados nas práticas de consciência e preparação corporal para o movimento dançado ou cênico.

Ainda com Foucault, a função autor passa a caracterizar, então, um “*modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade*”.⁵⁴⁰

Em razão do exposto até aqui, sinto-me “autorizado” a seguir na ousada tarefa de interpretar Klauss Vianna.

4.2 - Os elementos da Experiência Educativa de Klauss Vianna

O que denomino *experiência educativa* desenvolvida por Klauss Vianna? O que a caracteriza como tal? Como essa *experiência* se constituiu? Quais são e como são usadas objetivamente as ideias de base que lhe dão origem? O que se espera dessa *experiência*? O que resulta dela?

Se estou considerando essa hipótese, tenho, *ipso facto*, que levar em conta alguma forma de educação, e, nesse caso específico, essa é uma educação da pessoa pelo corpo em movimento, ou seja, a *experiência educativa* de Klauss Vianna está em uma dimensão da prática do corpo com o corpo. Porém, tal educação não se restringe à aquisição de conhecimentos prontos, estando, sim, aberta a experiências criativas, personalizadas, em

⁵³⁹ FOULCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Veja, 2006, p.45.

⁵⁴⁰ FOULCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Veja, 2006, p.46.

harmonia com a totalidade da pessoa, aqui entendida como corpo e espírito, visto que, para Klauss, “o homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime”.⁵⁴¹ Para esse artista, essa totalidade – que vejo como um pano de fundo sobre o qual se estrutura sua concepção educativa – “busca dar espaço para a manifestação do corpo como um todo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva”⁵⁴²; dessa forma, não se deve negligenciar nenhum desses aspectos, mas, ao contrário, há que se atentar para o conhecimento de tudo que envolva esses poderosos processos internos, dando “espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um”.⁵⁴³

Ressalto que passo a compreender Klauss Vianna não apenas como mais um professor de dança, cujas aulas foram “diferentes”, mas, indo além, digo que ele se fez um educador, um didata e um produtor de conhecimento no campo da dança. Nessa condição, aliás, ele procurou superar dicotomias entre teoria e prática, incentivando a observação e o questionamento “em todo lugar, em toda a vida – inclusive em uma sala de aula de dança”.⁵⁴⁴

De posse desses entendimentos, o que denomino *experiência educativa* é um entrelaçamento de *experiências* que aconteceram na vida pessoal e profissional de Klauss Ribeiro Vianna, muitas das quais ele propôs aos alunos numa ação educativa vivenciada em sala de aula como *experiência* aberta. No entanto, mais do que meros acontecimentos sem maiores consequências, essas vivências foram, para ele, *experiências* no sentido dado por Benjamim e Larossa. Para Benjamin, na *experiência (Erfahrung)* autêntica pressupõe-se, no campo da memória, a conjunção de conteúdos do passado individual e do passado coletivo, ou seja, há uma memória comum; para Larossa, o termo refere-se, em geral, àquilo que nos passa, ao que nos acontece, ao que nos toca, àquilo que de fato nos impressiona, e fica⁵⁴⁵. É o que Vianna tentou elaborar, transformar e organizar, para que *experiências* fossem didaticamente reconstruídas em suas aulas – seu “espaço laboratório” –, sob a forma de proposições destinadas a determinado alcance. No entanto, ele se coloca disponível e atento a caminhos outros que possam se apresentar no percurso, ou seja, sua proposição é aberta. Com isso, tais *experiências* tornam-se prenes de um caráter

⁵⁴¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.134.

⁵⁴² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp.134 -135.

⁵⁴³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.135.

⁵⁴⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.57.

⁵⁴⁵ Cf. o capítulo II desta tese para maior aprofundamento.

pedagógico e, conduzidas por procedimentos didáticos específicos, cumprem uma função educativa.

É assim que as idéias, princípios e os significados encontrados nas *narrativas* do percurso de Klaus Vianna passam a servir de base para práticas e exercícios – como descoberta de possibilidades e qualidades diversificadas de movimentos do corpo e na vida – que, como metáforas do vivido, como *experiência* no cotidiano, e organizados nessas *narrativas*, são aplicadas com a intenção de possibilitar ao praticante um diferente estado de consciência em relação a si mesmo, ao seu corpo, enfim, aos vários aspectos de sua personalidade (no físico, na sua energia vital, nas suas emoções e na mente) diante do mundo. E mais: com essas práticas pretende-se envolver e afetar a pessoa em sua totalidade – corpo-espírito –, alterando também, por conseguinte, suas atitudes no meio circundante, seja a natureza ou a cultura em que vive.

Nesse empenho de tocar o sensível e o espiritual, por meio de sensações que nos vêm pelos sentidos até se formalizarem em percepções conscientes com vistas a atingir aspectos transcendentais do humano, acredito poder pensar a *experiência educativa* de Klaus Vianna a partir da ideia de uma educação estética “à la Schiller”⁵⁴⁶, com a pretensão de, com essa educação, abordar o ser humano integral. Na visão de Schiller, há uma ação educativa por meio da qual não só o sensível é afetado, mas um sensível (corpo) reinvestido em direção ao homem moral (espiritual) – é a educação estética. Nessa passagem pelo estético que depura as potências do físico pela consciência e domínio de potências latentes e desenvolvidas, o que se busca é uma unidade do sensível e do espiritual para o viver harmônico do homem, consigo mesmo e em sociedade.

Como visto no Capítulo I, Klaus Vianna morou em quatro cidades: Belo Horizonte, onde viveu por 34 anos, de 1928 a 1962; Salvador, por 2 anos, de 1963 a 1964; Rio de Janeiro, por 16 anos, de 1965 a 1980 e, finalmente, São Paulo de 1981 a 1992, seus últimos 12 anos de vida. A narrativa do seu percurso, quase toda registrada por ele mesmo, encerra o conjunto de *experiências* que inspiram e dão forma ao seu trabalho em sala de aula.

⁵⁴⁶ SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**. São Paulo: Editora Herder, 1963.

Segundo ele, referindo-se ao tempo passado em Belo Horizonte, “*chega uma hora em que a gente tem que sair, porque senão a energia se volta toda contra você*”⁵⁴⁷. E ele deixa a Capital mineira, partindo para Salvador.

Numa das raras vezes em que parece ter um olhar mais ameno para esse seu período mineiro, ele diz ter tido “*uma formação muito coerente, porque Minas é incrível nesse aspecto*”.⁵⁴⁸ Cabe lembrar que, embora em Belo Horizonte ele se tenha ocupado com criações fundamentais para seu desenvolvimento, esse período foi muito marcado por *experiências* de isolamento e coerção de sua expressão individual

Como em todas as trajetórias humanas, podemos encontrar *experiências* cujas marcas permanecem indelévels, e tentamos exorcizá-las trabalhando-as até certo ponto, intermediadas por outros processos. É nesse sentido que, ao procurar trilhar os caminhos da *experiência educativa* de Klauss Vianna, agrego a interpretação de um dos manuscritos entregues por ele a Duda Costilhes, seu assistente no período paulistano, quando este partia para a Europa. Escrito provavelmente nos anos 80, ele faz referência ao seu período belo-horizontino. Trata-se de um “*Roteiro de Espetáculo de Dança*” nunca encenado, e que remete à *experiência* vivida por Klauss Vianna na Capital mineira. O título é direto e cortante, revelando sentimentos e deixando implícito muito do seu desconforto naqueles tempos: “*Será que, segundo Jacques do Prado Brandão, a melhor coisa que existe em Belô continua sendo uma passagem aérea para o Rio????, ou – o que ficou dentro da gente*”.

Nesse roteiro, como numa colagem, bailarinos alternam-se em circunstâncias as mais diversas, aparentando pouca preocupação com uma coerência dramática mais refinada, chegando mesmo a parecer algo feito às pressas, para que não fossem perdidas ideias que talvez estivessem “fervilhando” na cabeça do autor. Destaco, aqui cenas que considero de maior interesse nesta pesquisa.

Na cena 1, camarins diversos estão montados em todo o espaço do teatro, desde o saguão, deixando desnudo o palco. Os bailarinos entram e

[...] apregoam em **altos brados** toda sua **experiência de vida em relação à dança** e fazem suas reivindicações;

⁵⁴⁷ TAIAR, Cida. **Klauss Vianna, com o coração atento à emoção da dança**. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 19 de julho de 1983.

⁵⁴⁸ TAIAR, Cida. **Klauss Vianna, com o coração atento à emoção da dança**. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 19 de julho de 1983.

Cena 5 - Fim de festa e **solidão**. Duas jovens e 2 jovens curtem uma conversa de fim de noite quando chegam à conclusão que podem dançar e se comunicarem. Pas de deux de 2 jovens e 2 jovens – O que acha a juventude mineira do **homossexualismo**?;

Cena 6 – Símbolo de Cidade – Inauguração do pirulito da Praça 7 – Símbolo fálico;

Cena 7 – O **machismo** do mineiro;

Cena 12 – **Nossos pais** – O pai mineiro e a mãe mineira;

Cena 13 – Pais separados;

Cena 14 – A **família**;

Cena 15 – A **religião** – A **procissão** e escola de samba – **Nossa Senhora** e a **porta-estandarte**;

Cena 17 – O que essa gente lê?

Cena 18 – O que essa gente escreve?

Cena 19 – **O que essa gente pensa da vida**?

Cena 20 – O que essa gente que dança é?

Cena 21 – O que essa gente dança?

Cena 22 – **A verdade nua e crua**

Ao som de Vivaldi, desaparecimento desce um véu que cobre todo o grupo e [em] off voz de aeromoça: Senhores passageiros, queiram ocupar os seus lugares e **muita calma**, calma, calma...

Esta palavra [palavra não identificada no manuscrito] é trabalhada pelo grupo com ressonâncias por todo o teatro.⁵⁴⁹

É possível relacionar os temas das cenas que destaquei a aspectos de sua vida pessoal; na sua *experiência* vivida, vejo elementos que se incorporaram à *experiência educativa*, ora na forma de um sentimento, ora como um explícito impulso ou ainda em práticas para efetivar soluções que procura instilar nos alunos. É assim que, de imediato, ele dá aos bailarinos um tratamento de ator, quando os coloca usando a voz em “altos brados” para falar sobre sua “experiência de vida com a dança”; ou quando, sob o constrangimento a ele impingido por atitudes “machistas” em relação à sexualidade dos homens que praticavam dança, parece trazer sua *experiência* para o palco ao pensar a vida na cidade, seus costumes e crenças. No relato do seu irmão Ruy, alguns indícios do que ele viveu:

Minha avó e minha mãe aceitaram naturalmente, não me lembro delas censurarem. Agora, depois que meu pai morreu em [19]39, nós tínhamos um tutor e quando o Klauss começou a estudar balé, meu tutor escreveu uma carta pra ele: “aquilo era péssimo pra família Vianna”, em vez de conversar com ele. Outra pessoa me falou que ele foi até o cartório e deixou de ser tutor nosso por causa disso, mas isso eu nunca fiquei sabendo com certeza! Então, em casa nós todos aceitamos bem, mas o povo em geral... o primeiro bailarino... o primeiro homem a dançar! [...] Me lembro que os amigos começaram a se afastar... e ele ficou só! [...] Essas coisas eu nunca questioneei... eu estranhava muito, mas...!⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ Roteiro de Espetáculo Dança, manuscrito de Klauss Vianna; não publicado, provavelmente escrito nos anos 80.

⁵⁵⁰ **Ruy Vianna** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 9 de maio de 2007.

A solidão a que seu irmão se refere também é tema neste poema:

*A solidão chegou de repente
Embora todos estivessem (fossem) presentes
Havia riso (rosa?), havia bebida
Havia coisas de gente
Coisas de outrora que gostava*

*Apontou naquela esquina
Eu sabia que ela viria
Trajava roupa tão cinza...
E o cinza, cinza (ilegível)*

*Chegou-me perto e olhou
Estava tudo ocupado...
Coração, sentimento, afeto, querer (meu?)
(Nos meus (palavra ilegível) tudo dizia: lotação esgotada.
Olha, não tenho tempo, talvez amanhã, quem sabe?)
E eu sozinho e vazio
De roupa cinza também.*

*Eu era um edifício
De cor cinza também
Edifício grande... bonito...
Desocupado também*

*Nem tomou o elevador
Entrou e se alojou
E eu triste reclamo
Bem feito, (palavra ilegível) (sua distração ?)*

Poema manuscrito de Klauss Vianna, sem título e s/d.

Ressalto também, no roteiro, a relação autoritária no ambiente doméstico; a pressão da “religião” fazendo alternar no seu íntimo dúvidas entre viver o sagrado e o profano, representações da contrição e do pecado, nas figuras de “Nossa Senhora” e da “porta-estandarte” e, finalmente, a procura da verdade “nua e crua” de cada um, que vive nele como esperança de exercício real numa outra cidade, quem sabe o Rio de Janeiro, como anuncia o título da peça. Vale lembrar que, no imaginário brasileiro, as representações sobre o Rio de Janeiro sempre colocaram a cidade como um lugar de liberdade, onde era possível concretizar o que não se podia fazer na terra natal de cada um; onde, de algum modo, parecia tornar-se factível a realização de sonhos. Também eu cresci dentro desse imaginário.

Muito próximo do irmão, Ruy Vianna nutre por ele uma grande amizade e carinho, e revela que gostaria de ter podido viver esse período de Belo Horizonte sob os valores que possui hoje, o que, para ele, possivelmente se reverteria em maior ajuda nas complexas *experiências* vividas pelo irmão naquela fase. Esse entendimento de Ruy, hoje, talvez só seja possível em razão daquelas vivências.

Viver aquela época, com os valores que eu tenho hoje, com os pensamentos, a abertura que eu tenho hoje. Inclusive conversar com ele aquelas coisas todas que eu sabia que... eram escondidas...de todos, né, que eu sabia de tudo... e me abrir com ele!

Uma vez eles tinham batido nele na rua! Eu fiquei tão comovido... que eu passei a noite de mão dada com ele... mas ele não deixou que eu me comovesse não, que ele ia superar aquilo, ele ia superar aquilo! Eram muitas coisas que eu tinha vontade de falar com ele: que eu sempre o amei e sempre fico muito orgulhoso quando se faz uma menção a ele [...] Eu tenho muito orgulho dele!⁵⁵¹

Outra fonte de informações sobre os seus estudos sobre o corpo e o trabalho didático nesse período é o texto que fecha o programa do último festival da Escola de Dança Klauss Vianna em Belo Horizonte, em 1962, intitulado “*A Técnica*”:

Uma motivação interior é absolutamente necessária (e em todos os sentidos) para a formação da estrutura de uma escola de dança, e conseqüentemente de seus alunos. A vontade e o material humanos devem ser sempre trabalhados sobre uma base sólida. Sem isso, desnecessário torna-se dizer, inútil será todo o longo aprendizado das 5 posições clássicas e todas as suas inúmeras derivadas. O conhecimento do funcionamento do corpo humano é nossa primeira meta. Aí então, entra em campo a grande ajuda que nos fornece a Fisiologia. O ponto exato onde se encontram, e o funcionamento das glândulas, que exercem poderosa influência sobre o equilíbrio, o estudo do ato reflexo de nosso sistema motor. Isto, em conjunto com a Anatomia, que pode nos levar a uma solução exata de como trabalhar a coluna vertebral de maneira mais correta e toda esta variedade de músculos que reagem quase sempre de modo diverso de pessoa para pessoa.

A boa respiração, esta grande força que nos dá o relaxamento, sem o qual torna-se até nocivo em certos casos o estudo da dança clássica.

Com pés fortes e posições corretas. O conhecimento exato da importância do diafragma. A coluna vertebral bem colocada e trabalhando de comum acordo com o cerebelo. Mãos na barra e podemos começar nossa aula tranquilamente [...]⁵⁵²

⁵⁵¹ **Ruy Vianna** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 9 de maio de 2007.

⁵⁵² Programa de espetáculo da Escola Ballet Klauss Vianna, novembro de 1962.

Aqui já se pode perceber o caminho que ele está escolhendo no quadro geral de sua *experiência educativa*. Note-se a preocupação com a organização dos conteúdos essenciais das suas aulas: o funcionamento do corpo humano e seus reflexos no sistema motor, a anatomia e a fisiologia, matrizes científicas das quais se tornará mais íntimo em Salvador; o uso adequado da respiração; a exatidão das posições básicas do corpo durante os exercícios; a colocação da coluna vertebral como eixo básico de sustentação, a atenção à diversidade desses aspectos em cada aluno, e conseqüentemente o respeito ao indivíduo-aluno. Tudo isso será retomado mais tarde e aprofundado em sua pesquisa sobre o movimento humano, com vistas ao autoconhecimento e à autoexpressão pelo movimento dançado.

Em Salvador ele vive a primeira *experiência* em instituição pública, a UFBA. Fora convidado a organizar o setor de dança clássica da universidade, cujo ensino – profissionalizante – ele modernizou, tendo a oportunidade de aplicar e ampliar seus experimentos didáticos iniciados em Belo Horizonte com alunos adultos. Modifica os tempos de execução dos exercícios, dilatando o tempo de experimentação pelo aluno.

Dedica-se aos estudos de anatomia, fisiologia e cinesiologia, estruturando ideias sobre modos mais orgânicos na relação ensino-aprendizagem, para transmitir e fazer executar, pelo aluno, movimentos que minimizem efeitos dolorosos normalmente causados por determinados exercícios de dança.

Dialogando com pessoas e aproximando-se da cultura do lugar, conhece a Capoeira e o Candomblé. Propõe que a Capoeira seja incorporada ao currículo da escola de dança, já que percebe relações entre essa técnica e os procedimentos do balé. Segundo ele, o aquecimento na Capoeira também começa pelos pés, sobe pelas pernas, tronco, braços, até chegar aos olhos; esse é um procedimento básico que passa a estruturar a sua organização dos exercícios em sala de aula. No Candomblé ele reconhece, na quietude e recolhimento do ritual de iniciação dessa prática religiosa, a aquisição da necessária intimidade consigo próprio pela via da consciência do corpo. As pessoas iniciadas nesse ritual, ele conta, são recolhidas a um cômodo fechado por seis meses, sem nenhum contato humano; desse modo, elas

[...] acabam conhecendo profundamente o próprio corpo, as reações do corpo, a pessoa mais idiota acaba se conhecendo numa situação dessas. Então,

era uma beleza quando abriam a porta e vinha aquela pessoa, era uma coisa iluminada, uma musa, linda. Durava uma noite inteira – e o caminho, o ritmo, tudo aquilo me impressionou demais.⁵⁵³

Tal como em Belo Horizonte, onde o barroco, seus santos e oratórios são por ele evocados no palco, as matrizes culturais baianas, com seus ritos e práticas populares, vão sendo incorporadas ao seu trabalho: é o Candomblé, que possibilita o aprofundamento do crente em seu próprio corpo, como prática religiosa de purificação e autoconhecimento; por sua vez, a movimentação e o ritmo da Capoeira emprestam uma outra utilização ao corpo, tanto como expressão de luta como de arte dançante; e tudo isso revela ainda, o seu já comentado senso de observação e sua sensibilidade voltada para si mesmo, quanto mais com o outro aprendia, seja esse outro uma pessoa ou, se assim posso dizer, o “ambiente” no qual estivesse vivendo. A partir daí, alguns, princípios passam a nortear o trabalho de Klauss.

Como professor que apresentava aos alunos novas possibilidades de relação com o corpo, alterando procedimentos em sala de aula, Klauss Vianna produz uma forte impressão. Nos depoimentos que se seguem ressalta-se na *experiência* de suas alunas o modo singular de Vianna conduzir também a sua própria *experiência*. A Profa. Dulce Aquino⁵⁵⁴ comenta:

Pra gente ele dava balé, mas só que o balé que Klauss dava era assim: você entrava na sala, já estava todo mundo. Primeiro soltava as articulações... coxo-femural, tava todo mundo deitado! Você imagina!...Você entrava...todo mundo deitado, com a perna aberta, deitado no chão pra relaxar, soltando... solta o centro, solta bem, não precisa prender, soltar aqui...pra relaxar mesmo. Isso era o novo! O que desestabiliza [...] Klauss fazer isso pra gente, era “aquela coisa”! Você fazer aquele balé de reverências... nada disso! Era uma aula onde você tinha um conhecimento profundo de músculo [...] O dedão dele pegava o joelho e virava o osso... ele virava o osso...E aquele dedo dele! Porque ele tinha uma mão enorme! Então, no geral, a gente ficava querendo mostrar quem foi mais tocada pelo professor! (risos).

Sobre essas aulas, as observações e *experiências* da educadora e terapeuta corporal Marli Sarmiento, sua aluna por dois anos UFBA, mostram Klauss Vianna produzindo a sua maneira de fazer dança, como também o que ela incorporou desse aprendizado.

⁵⁵³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.29.

⁵⁵⁴ Dulce Aquino – Entrevista ao autor. Rio de Janeiro, Centro Coreográfico, 5 de outubro 2006.

[...] ele era uma pessoa muito observadora [...] não era de muito falar, falava muito pouco, mas observava muito, [...] isso passou para mim também, em termos de professora, da gente estar sempre observando o aluno. Era uma coisa muito importante a gente estar prestando atenção no seu corpo, no seu andar, na sua fala, nas suas tensões musculares etc [...] ele me deu todo um respaldo para isso [...] O seu trabalho baseava-se no observar-se, no questionar-se.

Ele sempre criava um espaço para cada coisa, então pedia que, quando você entrasse na sala de aula, que você entrasse e que você ficasse, por inteiro... Agora eu sou também instrutora de Pilates. Toda essa formação que eu fiz de Pilates me reportou às aulas de Klauss, quer dizer, a tudo o que ele colocava, em termos de criar espaço [...] nas articulações – não era somente em termos do próprio corpo, mas da própria vida, você tem que criar espaço na vida para tudo. Você não pode se fechar, você tem que dar essa coisa de criar espaço. Você entrava na sala de aula... E você ficar na sala de aula, não sair da sala de aula, você estar presente o tempo inteiro.

Quando eu comecei a trabalhar com Pilates foi que eu realmente pude perceber quanto o trabalho dele era profundo e era baseado cientificamente [...] Como eu diria? Em conceitos, realmente já estabelecidos, ele foi buscar na anatomia a sua formação, a sua investigação, a sua curiosidade; ele foi buscar em Feldenkrais, ele foi buscar em várias técnicas, em Bezières.

Quando ele dizia, por exemplo, na aula [...] para você sustentar o seu braço: [...] *“você não pode segurar com o ombro. Então, imagina que você tem um pão debaixo do braço, como se você fosse um francês que fosse comprar na rua um pão e que botasse debaixo do braço; e que você apertasse. Você vai sentir uma musculatura aqui em baixo. Que musculatura é essa? Essa é a musculatura que vai sustentar o seu braço.”* Quando eu fui para a técnica do Joseph Pilates, eu fui ver que toda essa musculatura é realmente o que sustenta os braços, os membros superiores, é a musculatura dos grandes dorsais. Então, ele já fazia isso há muito tempo [...]

Quando ele colocava a fralda. O que é a fralda que ele colocava? — *“Imagina que você está com uma fralda”!* Era o quê? Era toda a musculatura do períneo, ânus, toda a musculatura de glúteos, da cintura pélvica, todo o trabalho que era feito ali. Foi um trabalho bastante [...] fundamentado [...] quer dizer, eu consegui trabalhar minha vida inteira, foi exatamente nisso que eu me baseei a minha vida inteira, com os meus alunos [...] Esse cuidado que ele tinha com o corpo do outro, e o seu corpo é a sua casa. Então é aquela coisa de você ter que ter o respeito por ela, você ter o cuidado [...] Eu me baseei muito nesses ensinamentos de corpos, que realmente foram ensinamentos profundos.⁵⁵⁵

Veja-se também o depoimento da bailarina Laís Góes, sua aluna no mesmo período baiano, e que tem uma outra visão sobre suas aulas e sobre a relação dele com o ensino, que para ele era um aprendizado para, e sobre, si mesmo.

⁵⁵⁵ **Marli Sarmento** - entrevista concedida a Ricardo Barretto. Projeto Klauss Vianna, um Resgate Histórico. Salvador, UFBA, 30 de agosto de 2007.

Tudo para mim era muito a descoberta do corpo porque era uma coisa completamente despojada, no chão, de conseguir botar os dedos entre os outros dedos, o trabalho minimalista, conhecimento do corpo. Ele não tinha nenhuma preocupação de dar uma aula por uma aula. Era, no fundo, um mestre que estava trabalhando cada partezinha e se descobrindo também, através dos dançarinos, descobrindo o corpo dele. A postura que ele tinha, eu tenho impressão de que ele tinha as vértebras daqui de baixo talvez sem movimentação completa [...] Acho que da dificuldade do corpo dele e tendo o corpo de Angel que extrapolava, ela podia fazer tudo. Ele entrou nesse trabalho de uma consciência de corpo... Um lirismo no tratar o corpo na essência do corpo.

Sobre as aulas de balé, ela também reconhece as diferenças, como apontadas acima por Dulce Aquino, achando até difícil enquadrá-las nessa categoria; e cita caminhos que, como fiz menção anteriormente, visam valorizar a presença do executante, a sua força pessoal.

[...] Ele dava aula de balé também, mas era uma coisa muito... O que eu posso falar do balé dele? Você chegava a uma posição de balé sentindo a energia, a essência daquela coisa. Pensando bem, quando o balé em certa altura foi realmente realizado como a expressão de corpo e não de formalidades e fadas [...] deve ter tido um tempo em que tinha essa essência [...] Fazer balé com o Klauss era gostoso, era aquela dança que você não precisava estar se movimentando, era quase uma dança parada. Não é um formal pelo formal, mas na forma era um trabalho, toda uma expressão e realmente tentando quebrar com mil coisas rígidas que nós tínhamos, preconceitos e pré-concepções do que era o balé [...] Era muita coisa no chão [...] Era um negócio realmente intrínseco no sentido do corpo, é a descoberta do corpo mesmo, eu acho. Tudo que ele podia fazer e o que não podia fazer e o que Angel podia fazer e o que cada estudante que vinha com ele, ele descobria. Eu acho que ele se descobriu muito através dos outros. Eu não sei. Ele era muito calado, mas, ao mesmo tempo, uma pessoa muito aberta, muito, muito [...] a falar qualquer coisa e expressar os sentimentos dele também.

[...] Realmente, com o Klauss, infelizmente eu posso dizer que não cheguei a ter aula de dança [...] Eu posso até estar mentindo. Eu acho que estou mentindo [risos] Porque toda experiência era uma coisa técnica, não era técnica de ficar fazendo isso, repetição, mas era uma técnica de saber o que seu músculo... O que você tem que fazer com as suas articulações. Eu nunca me lembro falando de expressão, porque expressão já era o fazer isso bem.

Lia Robatto, professora e coreógrafa na UFBA, fala de outros aspectos que só seriam aprofundados mais tarde, principalmente quando Klauss trabalhou em São Paulo:

[...] ele era um excelente professor de técnica. Ele ainda não estava desenvolvendo suas pesquisas de conhecimento de corpo, mas ele já tinha a sensibilidade de saber trabalhar a técnica do balé sem machucar, sem forçar demais, fazendo a economia de esforço. Ele tinha essa sensibilidade, e depois ele foi pesquisar, foi estudar e desenvolver isso.

[...] Eram aulas muito tranquilas. [...] Quando eu fui tomar aula com ele, eu era iniciante em balé, em técnica de balé. Mas ele já trabalhava de uma forma

que ele estava desenvolvendo, a linguagem que ele falava com você, a maneira... Ele usava metáforas o tempo todo, aliás, como todo professor: — “*Sinta que tem uma linha que te puxa até acima, não sei o que.*” Então ele era completamente fora da terminologia e da forma de dar aula dos demais professores. Por exemplo, aqui da Ebateca, que estava recém-criada. [...] Depois eu não me lembro exatamente a diferença... Ele usava muito o centro, não ficava tão preso à barra, chamava atenção dos pontos onde fazia o esforço correto. Dava uma aula tranqüila, sem malabarismo, sem procurar altas seqüências. Estava muito preocupado em postura, em fazer um esforço correto. É isso que eu me lembro. Agora, é depois que eu o vi se desenvolvendo, bem depois [...] outros lances já muito mais de conhecimentos fisiológicos profundos.

Embora esses depoimentos constituam referências sobre alguns dos experimentos de Klauss Vianna, possíveis inferências sobre suas *experiências* têm valor também como aproximações do trabalho por ele desenvolvido, pois decorrem de narrativas pessoais, estando, por isso, carregadas de representações.

Na cidade do Rio de Janeiro, ao retomar as atividades em instituições públicas de ensino (Escola Municipal de Bailados, a Escola Martins Pena e o Inerte), pôde colocar em prática muitas de suas ideias, embora no ensino público ele tenha enfrentado muitos problemas. Nas turmas infantis que acompanhou na Escola Municipal de Bailados, com crianças dos 8 aos 14 anos – aulas que, em geral, os professores da casa desprezavam – usou a sensibilidade no trato com essa faixa etária, procurando acessar o imaginário infantil atentando para as suas especificidades, quando propõe a ludicidade⁵⁵⁶ como base, por acreditar, nessa época, que assim é que se estimulava o ser criativo: “*Falava do corpo, das funções dos ossos, brincávamos de roda, pedia para que elas dançassem o que gostavam de dançar nas festas, lia histórias*”.⁵⁵⁷ Quanto às histórias dos livros infantis, que cobrem a infância, Benjamin diz que “*não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico*”.⁵⁵⁸ É desse tipo de imaginação que Klauss Vianna se aproveita, tornando a ludicidade definitivamente integrada ao princípio essencial de sua prática, também com adultos.

⁵⁵⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.36

⁵⁵⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.36

⁵⁵⁸ BENJAMIN, Walter. **A visão do livro infantil**, in Reflexões sobre a criança, o brincar e a educação. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p. 69.

A bailarina e pesquisadora Waleska Brito⁵⁵⁹, lembrando o seu período de estudos na Escola de Bailados, onde entrou aos sete anos de idade, comenta com entusiasmo sobre o seu professor; embora sem preocupações críticas, o seu depoimento permite estimar outros aspectos de Klauss Vianna na sua relação com os alunos, como o seu magnetismo e força, que, segundo ela, a influenciaram ao organizar a sua didática como professora.

Nossa! tudo de maravilhoso! Sou muito suspeita para falar do professor Klauss [...] para mim uma figura muito forte e marcante [...] Foi no ano de 1970, a diretora da Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal era a professora Lydia Costalat [...] Ele foi meu primeiro professor de dança [...] magnífico contato, a força que a figura do professor Klauss tinha. Quando se aproximava de mim para uma colocação, sua tranquilidade me trazia uma compreensão de como deveria executar meu movimento [...] ele sabia exatamente como colocar sua observação, de modo que se pudesse compreender e aplicar, no corpo, a movimentação que estava nos direcionando executar [...] Nunca houve nenhum estranhamento e sempre tive por ele uma verdadeira admiração. Pensando a respeito disso, posso dizer que ele me conquistou como ser humano e até hoje tenho um carinho muito especial por ele [...] Na minha formatura da escola, escolhi homenageá-lo. Ressaltando que já tinham se passado nove anos desde o nosso último contato direto. Ele está na minha memória, como uma paixão; isso se dá pelo que se mostrou. Homem de clareza e muito carinhoso, quanto àquilo que se propõe a fazer [...] Estas são as imagens que tenho guardadas comigo [...] Me atrevo a dizer que foi escolhido para receber os novos alunos da escola, por sua forma acalentadora de transmitir seu conhecimento [...] Klauss me deu, de corpo e alma, sua estrutura de compreensão e apreensão do ambiente em que me coloco. De modo que possa compreendê-lo e organizá-lo, para que venha ser materializado pela maneira mais clara possível. Como se buscasse minha organização para extrapolar uma idéia e materializá-la, como uma necessidade de apresentar meu pensamento ao mundo. Klauss me deu sua força na postura e a organização para que possa compreender melhor meu ser no mundo [...] Digo essas palavras, pois estou num momento de reflexão que nunca havia feito com relação ao meu sentimento por Klauss Vianna. É o que ficou na minha memória, por conta do meu tempo de criança em contato com a dança e meu querido professor Klauss Vianna.

Nessa época toma posição quanto ao uso de metodologias estrangeiras na formação de bailarinos brasileiros, mostrando-se contrário ao sistema de ensino do Royal Ballet inglês, que se implantava em escolas nacionais, por considerá-lo inadequado para a estrutura corpórea do brasileiro. Achava a dança produzida no Brasil despersonalizada e alheia ao próprio país: “*era como se a dança brasileira não fosse feita aqui*”.⁵⁶⁰ Averso à atitude brasileira de adotar acriticamente ‘modas estrangeiras’, diz: “*O pior é que tudo vira moda no Brasil, em pouco tempo: dá status ter um diploma do Royal Ballet. Como ter*

⁵⁵⁹ **Waleska Lopes de Almeida Britto** – Questionário do autor, por e-mail.

⁵⁶⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.37

pingüim em cima da geladeira".⁵⁶¹ A defesa da cultura nacional aparece, também, em suas críticas de dança escritas para o Jornal do Brasil, bem como na pesquisa "*O Gestual do Homem Carioca*".

Ao dirigir a Escola de Teatro Martins Pena e o Inerte, vive *experiências*, "riquíssimas", segundo ele, que lhe dão a possibilidade de interferir na didática de ensino com medidas radicais para instituições públicas. Sua primeira providência foi acabar com o exame vestibular, pois "*o aluno que conseguiu passar não precisava mais estudar: era um ator completo, estava formado em teatro. Pelo menos no teatro acadêmico*".⁵⁶²

No teatro carioca ele assume diferentes funções, alterando o papel do coreógrafo na produção teatral da época ao introduzir na preparação corporal do ator, a consciência corporal; torna-se, assim, junto com Angel Vianna, um dos introdutores da expressão corporal no Brasil.

Sobre esse trabalho de Klauss Vianna no Teatro, fala o ator e diretor Antonio Pedro, com quem ele trabalhou em "*Roda Viva*":

A palavra é chata, detesto a palavra, mas era um cara sério, um cara que estava fazendo um trabalho com atenção e à procura de caminhos; ele não estava só repetindo coisas, ele estava à procura. Estava à procura de formas de passar conhecimento, de exercícios que possam gerar um resultado bom, e um amor de pessoa. Eu não me lembro desse cara falar alto. Não é *self-control* não, era o jeito do cara, grandão, de um jeito que você olha e diz assim: isso não é um bailarino! É, grande, andando parecia meio pesadão [...] Enfim, é basicamente isso, um cara que apostou a vida dele no trabalho de conhecimento mesmo. No campo do conhecimento da arte que ele faz, não só da reprodução das coisas. Ele procurava e pesquisava as técnicas dele. Normalmente as pessoas saem, vão para Nova York, passam dois meses e voltam com todas as técnicas e aplicam. E ele procurava, fazia de acordo com o que estava lá, com o material humano que ele tinha [...] porque é o seguinte: vamos fazer o corpo desse elenco se expressar. Para se expressar, oito horas por dia de exercício caceta, até ficar pronto... já foi! Então, ele procurava, dentro da medida das pessoas com quem ele estava, fazer algo que pudesse aflorar essa expressão. Acho que foi uma pessoa legal, interessante.⁵⁶³

Essas *experiências* fazem Klauss rever muitas de suas idéias sobre o corpo dos bailarinos; é aí que ele rompe paradigmas seculares em relação ao padrão estético pretendido para o corpo do artista de dança, e passa a trabalhar em favor de uma dança para todos os tipos de corpos.

⁵⁶¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.36

⁵⁶² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *Op. cit.*, 1990, p.40.

⁵⁶³ **Antônio Pedro** - Entrevista à pesquisadora Joana Tavares. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 2005.

Meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte. Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que faria para o teatro, mais tarde. O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só [...] Desde então olho para a arte sem preconceitos [...] Por isso insisto que não me importa hoje – e tudo no meu trabalho parte de minha vivência – qual a idade, o tipo de musculatura, altura ou peso do bailarino [...] Não tenho qualquer idealização a nível físico sobre o bailarino ou bailarina com quem quero trabalhar. Quero só que tenha uma boa cabeça.⁵⁶⁴

A convivência intensa com pessoas do meio artístico teatral carioca em bares, restaurantes e espaços de ensaio permite-lhe dar vazão tanto ao seu lado irrequieto e perscrutador de quem pesquisa, como ao seu lado boêmio e transgressor, alimentado nesse convívio cotidiano e noturno com artistas e intelectuais.

Ao receber o Prêmio Molière de Teatro, ele viaja à Europa, e ainda, com uma bolsa do Departamento de Estado norte-americano, visita por dois meses escolas de dança e festivais nos Estados Unidos. Constata, nesses locais, que os trabalhos que desenvolvia no Brasil estavam em consonância com o que se fazia em outros países.

Mudando-se do Rio para São Paulo, reaproxima-se mais fortemente do seu trabalho com a Dança. Retomou também sua atividade em instituições públicas ao dirigir a Escola Municipal de Bailados e, posteriormente, o Corpo de Baile do Teatro Municipal.

Em relação à Escola Municipal de Bailados, a bailarina e coreógrafa Sônia Mota, na condição de aluna que lá estudou nos anos 50, dá um depoimento revelador sobre o funcionamento e os métodos dessa escola. Como profissional, ela também procurou caminhos próprios na dança, insatisfeita com os métodos de ensino que experimentou no seu período de formação. Ela comenta que passou, naquela escola, por momentos difíceis, confirmando um autoritarismo comprometia uma atenção às particularidades dos alunos nas escolas oficiais de dança – como também apontou Klauss Vianna – chamando a atenção, ainda, para os comportamentos viciados dos funcionários da escola:

O meu espírito queria dançar, mas eu não tinha as condições físicas para tanto. Eu era uma menina um pouco magra, com o corpo um pouco enrijecido [...] eu nunca tive aquela estrutura tão *en dehors*. Se eu tivesse que fazer um teste para a escola, o Bolshoi, eu não passava, porque as primeiras coisas que eles vêem são as qualidades físicas, e graças a Deus isso não tinha na escola de bailados, que era até, num certo sentido, muito democrática porque ela pegava

⁵⁶⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.33.

quem entrasse. E o Brasil sempre foi muito étnico em todos os sentidos: baixinhos, gordinhos, compridos, magros! [...] mas não tinham um sistema pedagógico que respeitasse, quer dizer, eles tinham um sistema que era o sistema da escola russa e não faziam uma restrição, uma seleção a nível físico, mas faziam a nível técnico. Quer dizer eles tinham um programa. Eu me lembro que o programa era do primeiro ao oitavo ano, tinha que fazer prova, testes e tudo mais, tinha um programa para ser cumprido [...] eles estipulavam que a criança tinha que aprender das pernas e dos braços até o *pas de bourrée*, *glissade jeté*, na semana. Se aprendeu ou não, tinha que fazer. Então, tinha que fazer malfeito ou bem-feito, dependendo da qualidade física, tinha que cumprir esse rigor. E meu corpo não tinha a mesma velocidade, eu precisaria de mais tempo para trabalhar a flexibilidade, aquelas coisas que na minha época não tinha, e que hoje, tem que são os jogos de improvisação nas danças, muita fantasia, fazer correr, pular, brincar, isso não tinha, era ir direto para a barra e fazer *plié*. Não tinha aquecimento, não tinha alongamento, aquela preparação. Aula começa com “1, 2 *plié*” [...] E tinha uma coisa mais dramática ainda, que a barra, talvez não no primeiro e no segundo ano, mas a partir do terceiro ano, a barra começava no nível do quadril, na segunda-feira; e a barra ia aumentando, uma barra de ferro que era móvel, ela podia subir e descer [...] então, a barra começava na segunda, no nível mais baixo; na terça-feira aumentavam um pouquinho, na quarta-feira mais um pouquinho, e ia ao longo da semana até vir na altura da cintura, às vezes até mais alta, para colocar a perna na barra. Então, se você estava preparado ou não, tinha que subir a perna. Muitas vezes eu aprendi torto, porque eu subia a perna e aí entortava o joelho de baixo, entendeu? Porque o meu corpo não era adequado. Para uma menina que tivesse as condições físicas ideais...! Eu tinha uma amiga, Lúcia de Souza, perfeita! Nascida *en dehors*, com colo de pé! Então, a perna podia subir, não havia problema, a barra podia subir! Porque naturalmente, se pegasse na perna dela a barra podia subir, já subia naturalmente. Mas, a minha perna não subia além dos 45°, tinha que ser preparada, com um outro procedimento. E nesse sistema, eu até nem quero falar mal da escola, mas assim...acho que ela foi muito prejudicial, para mim, porque ela não respeitava o meu corpo! Então, o meu corpo... é muito importante contar isso, porque o que vem depois, vem dessa tortura física... porque era tortura física. Tinha que fazer “sapinho”, aquele famoso *sapinho* [sentar-se no chão com as plantas dos pés juntas e forçar para baixo os joelhos, abrindo as articulações da bacia] no chão, e subir mesmo, subir nos joelhos [...] eu mesma colocava uma almofadinha sobre o peito do pé e depois enfiava debaixo de um piano-armário e tentava esticar os joelhos para poder desenvolver o prolongamento do colo do pé, mas assim...no nível de uma tortura física. Na força! [...] era a época que exigia assim; era uma escola que tinha um programa a cumprir; em oito anos tinha que estar formada; eu acho até o tempo bom, oito anos! Mas esse era tempo para as pessoas talentosas, que era o sistema russo [...] No que eu acho que a escola foi favorável, é que ela me aceitou a nível físico [...] e na época eu sofria toda aquela dor física porque não tinha maiores informações e achava que era assim mesmo. Eu nunca argumentei! Eu me predispus a entrar naquela forma e fazia com muita paixão e com muito amor, porque era a maneira de dar expressão ao meu espírito [...] Mas eu era tão caxias, tão esforçaaaada assim...né? Depois, a pessoa que me tirou esse esforço foi o Klaus Vianna, mais tarde. Eu chegava a fazer 100 *fouettés*... sem parar [...] Eu vou explicar como é que eles ensinavam na escola de bailados o fazê-los. Porque normalmente, quando se vai fazer o *fouetté* ou pirlueta de quinta [...] as pessoas normalmente vão andando, se deslocando, é uma tendência ir se deslocando [...] então, eles colocavam quatro cadeiras com as pernas para dentro, assim. Era assim o sistema de aprender. Então, você se contraía toda porque você não queria bater nas cadeiras. Se você tem o espaço, você não se contrai, mas senão você faz torto, se contrai. Mas pra você ficar do pivô, no lugar, eles punham cadeiras. Então você fazia o *fouetté* com a perna recolhida porque você tinha medo de bater. Então eu fazia 100 *fouettés*, porque eu era esforçada, mas fazia tudo torto!

Entendeu? Porque eu não tinha espaço para esticar a perna, porque eles não queriam que andasse... a questão era assim quantidade e... não é nem qualidade, é a quantidade e respeitar as regras: não pode sair do centro! Era assim o sistema para aprender *fouettés*. Eu me lembro como água no vinho, essas pernas [das cadeiras] apontadas para mim e eu com medo de bater! Mas a guerreira fazia! Torto!

É numa perspectiva de mudança desses procedimentos de ensino que Klaus Vianna se coloca ao assumir a direção da escola. Procura criar um outro modo de convivência entre professor e aluno na relação ensino-aprendizagem, rompendo com esse autoritarismo avesso a perguntas e questionamentos, semelhante ao que ele sofreu na sua formação em Belo Horizonte. Assim, ele insistirá sempre no conhecimento do motivo pelo qual se faz algo, ou seja, quer conhecer e ensinar os mecanismos anatômicos corretos de cada execução.

Embora num outro período, já nos anos 70, a bailarina, pesquisadora e professora Kathia Godoy também vivenciou processos semelhantes na Escola de Bailados. Ela já era aluna da escola antes da chegada de Klaus Vianna e ali viveu o período de transição iniciado por ele, tendo continuado após a saída de Klaus. Veja-se o seu relato sobre essa *experiência* – que mais uma vez revela aspectos da *experiência* de Klaus Vianna –, em que se misturam admiração e perplexidade diante do desconhecido, com suas dores, perdas e ganhos:

Nós tínhamos professores que exigiam, dentro do processo deles de trabalho, que você, tecnicamente, procurasse chegar sempre ao máximo da perfeição. Então, era comum professores se sentarem a seu lado num banquinho e, se ele estivesse fumando, colocar um cigarro embaixo da sua perna, aí você fazia um *grand battement*⁵⁶⁵, e ele queria a sustentação da perna [no ar] e o cigarro ficava em baixo! E você ficava lá muito tempo, ou melhor, o tempo que ele achava que seria necessário para que você conquistasse essa força necessária, muscular para essa sustentação de perna. Os professores pediam que a gente fizesse aquela abertura, na barra, bem próximo à barra, as duas pernas abertas, e eles vinham por trás e empurravam o nosso corpo junto da parede para que essa abertura fosse o máximo possível, e um monte de outras práticas que eram, assim, usadas, que ninguém questionava. Porque a gente achava que o processo de aprendizagem era esse, né? Quando me tornei professora, depois dessa descoberta, de que, nossa! se eu descobrir o meu corpo eu posso ver, por meio de como eu entendo o meu corpo, como eu consigo o movimento mais fluente, um movimento mais encadeado com outro, um movimento mais... bonito, do

⁵⁶⁵ *Grand battement*: partindo de uma posição inicial previamente definida, é o movimento que resulta do lançamento de uma das pernas no ar, com os joelhos esticados, tendo a outra como base. Esse lançamento pode ser feito em três direções – para frente, para o lado ou para trás –, voltando-se à posição inicial ou a outra qualquer que seja definida.

belo, esteticamente belo, não é? Pela descoberta do corpo eu procurei trazer isso para minha docência, que é o meu viés da docência.

O viés apontado por Kathya Godoy, do reconhecimento do próprio corpo como facilitador do aprendizado em dança, como também da qualidade desta, foi introduzido por Klauss Vianna numa tentativa de modificar procedimentos invasivos ao corpo dos alunos, o que resultou numa alteração da rotina da escola, com todos os seus prós e contras.

Do mesmo modo, ao assumir a direção artística do Balé do Teatro Municipal, Klauss mostra-se aberto ao diálogo: convidou artistas novos, de outras áreas que não a dança, para darem a sua contribuição, aos poucos modificando a mentalidade dos membros do balé. Criou o Grupo Experimental, e com ele usou processos de criação mais flexíveis.

As medidas tomadas na direção da companhia geram muitas discussões entre os integrantes do balé, já acostumados com um modo de trabalho repetitivo. Com a criação do Grupo Experimental, essas referências vão sofrendo alterações com as novas diretrizes e também em razão das propostas dos artistas convidados, que por vezes pareciam intempestivas. Sobre isso, fala a bailarina e coreógrafa Suzana Yamauchi:

Olha, tinha tanta gente ali [...] ainda bem que aconteceu, que deu para cruzar destinos ali [...] Enfim, essa proposta do Grupo Experimental serviu justamente para isso, para cruzar essas linhas. Até que chegou o momento, eu acho, que começaram a se cruzar as linhas com quem já era do Balé da Cidade. Obviamente sempre tem pessoas que torciam o nariz, que faziam parte de uma linha mais conservadora. Mas teve muita gente que se juntou a esse Grupo Experimental e alguns até achavam mais interessante que o outro grupo. Acho que o aspecto gregário do grupo foi muito importante porque saiu um pouco fora daquele padrão de linguagem que as pessoas já dominavam lá dentro. Foi uma revolução na época. Teve muita gente que rejeitou a idéia, dizendo que não queria e sem entender o que era aquilo. Quebrava de uma maneira até um pouco radical, um padrão estético e até uma conduta filosófica mesmo dentro da dança. É quase como se dissessem assim: “Você deve deixar isso de lado e começar a aprender outras coisas. Não é que você vai esquecer aquilo que você aprendeu; mas é o momento de você ter abertura para inserir novas informações, uma maneira de você repensar o que você vem fazendo e praticando até o momento.” Então essa era a proposta que o próprio Klauss trazia na bagagem. Não foi à toa que essas pessoas, quando se misturaram..., porque vinham de fora e estavam entrando, estavam entrando com a cabeça muito aberta. Quem estava lá dentro tinha duas opções: ou desistia bravamente ou abria a cabeça para entrarem outras possibilidades. Quando eu falo que foi uma revolução lá dentro é porque foi muito difícil para as pessoas que já vinham se desenvolvendo durante longos e árduos anos, fazendo a barra daquela maneira, daquele jeito, por horas, dias; o bailarino fica o dia inteiro. E dizer para ele que não é assim. Ele precisa fazer uma readaptação, uma reestruturação e perceber que aquela pessoa, que não consegue fazer um “tendus” como você consegue, tenha oportunidade de te oferecer outro tipo de informação que talvez você não esteja tendo. E vice-versa

porque os bailarinos do Grupo Experimental também tinham aulas de balé. O Klauss deu inúmeras aulas para o grupo. E assim, independentemente..., porque a diferença de níveis era absurda. Tinha gente, não é que jamais tinha feito, mas não tinha exercitado a técnica como atividade diária. Mais ou menos como chegar para um músico de orquestra e pedir para ele tocar chorinho. Ou então, dar um violino para um cara que toque cavaquinho e pedir para ele, sei lá, tocar Mozart ou Bach. Era assim, estava mudando muito. Era quase uma mudança radical na cabeça das pessoas.⁵⁶⁶

Em relação às suas aulas, que nessa época já eram planejadas de forma diferente, com mais aprofundamento que as dos períodos anteriores, ela comenta:

Ele deu aula para o Grupo Experimental [...] mas não era algo assim ... Eu não sei se ele estava experimentando algo, mas me lembro que de vez em quando ele falava que daria aula [...] era de clássico. E era uma aula que todo mundo achava meio esquisita. Porque ele dava chão, etc e tal. Ia para barra obviamente, mas era uma aula muito diferente da aula de clássico que as pessoas estavam acostumadas a ter, entendeu? Então esse tipo de mudança... Ele na verdade, embora tenha sido de maneira mais radical, deu bases para o balé até hoje [...]⁵⁶⁷

De modo semelhante, ele introduz os processos de improvisação, que embora fossem usuais há muitos anos na metodologia de criação em dança, ainda eram uma novidade para muitos bailarinos do Municipal:

Por exemplo, quando falo do [José] Possi [Neto] que entrou para veicular um tipo de improvisação que tínhamos feito fora, é também uma semente que está aí agora, hoje. Ele entrava com umas propostas absurdas e todo mundo pensava como fazer, para onde ir. Eu me lembro de umas improvisações que o Possi dava. Fazíamos um grande círculo. E isso era assistido pelo Klauss Vianna. Todo mundo ficava em volta, todos falavam, todos se expunham. Eu me lembro que foi uma fase em que as idéias proliferavam. Era um baú cheio de idéias que não paravam de sair dele. Todo dia tinha provocação. Todo dia tinha novas provocações e todo dia tinham propostas diferentes. Porque, na verdade, mais do que se falar em fazer um espetáculo com o Grupo Experimental, o resultado não era um espetáculo, mas sim a própria transformação que estava sendo proposta para as pessoas. E as pessoas se alimentavam ao ver o colega improvisando sobre um tema que foi imposto, você via outras possibilidades, você tinha um contato direto, prático, daquilo que você também poderia fazer participando, estando no meio da roda. Você também servia de prato para que os outros comessem. Nesse aspecto, para mim, foi uma das melhores coisas que aconteceram. Você não estava lá numa posição de professor, de aluno. Estava lá

⁵⁶⁶ **Susana Yamauchi** - Entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, um Resgate Histórico*. São Paulo, 10 de julho de 2007.

⁵⁶⁷ **Susana Yamauchi** - Entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, um Resgate Histórico*. São Paulo, 10 de julho de 2007.

numa posição de troca. Você dava seqüência a algo que tinha sido iniciado por outra pessoa. E sempre acabavam saindo coisas incríveis.⁵⁶⁸

Com relação à hierarquia na instituição, Klauss Vianna propõe um maior diálogo com os bailarinos:

Sempre houve esta estrutura no Balé da Cidade; um diretor, um coreógrafo, um assistente, um bailarino e sei lá o quê. Um massagista e aí vai...até chegar no faxineiro. Essa estrutura também foi desmantelada em diversos aspectos porque, eu me lembro, a gente tinha muita liberdade de chegar no Klauss. A porta dele não fechava. A porta do diretor nunca estava fechada. Você entrava e falava: “Com licença, eu vou falar porque preciso falar agora.” Era diferente, era uma maneira diferente. Eu não sei se isso ajudava ou atrapalhava, porque a sala dele ficava cheia de gente falando sobre diversos assuntos. Muitas vezes foi instaurado um sistema de bilhetes. A sala dele ficava exatamente abaixo da janela da nossa sala e colocávamos os bilhetes amarrados num barbante e íamos descendo lá para baixo. Diversos bilhetes desciam às vezes. Foi uma fase...Tinha de tudo. Tinha reclamação: “Socorro, sobe aqui pelo amor de Deus!” Sabe? essas coisas... Dependia de quem estivesse lá.⁵⁶⁹

Sobre o término do Grupo Experimental, Susana Yamauchi diz:

Eu lembro também... Antes de terminar mesmo o Grupo Experimental, houve uma fase muito confusa. Umas pessoas reclamavam, outros diziam que era isso mesmo [...] O sistema de entrar na sala do diretor estava ficando um pouco anárquico. Todo mundo entrava, todo mundo falava. Não era só para reclamar, era para tudo mesmo. Tanto o Grupo Experimental como o Balé da Cidade estavam entrando na sala dele para conversar, bater papo, tomar café, reclamar. Não tinha uma ordem que possibilitasse algo mais, que levasse a uma atitude. Então ele resolveu chamar a Lala [Deheinzelin] para entrevistar a todos. As entrevistas eram individuais. Cada um falava o que bem entendia. Ela perguntava algo como: “O que você está achando do Grupo Experimental?” Por que era necessário isso daí? Eu aprendi que ele percebia que tinha gente que não estava gostando mas não tinha coragem de falar. E ao mesmo tempo tinha gente que estava adorando, que não estava se sentindo incomodada. Ela fez entrevistas individuais. “O que você está achando do Grupo Experimental? Você acha que esse é o caminho? Você acha que não? Acha que tem que separar?” Eu me lembro que eu não tinha problema com o Grupo Experimental. Mas me lembro que tinha gente muito incomodada com o andamento das coisas. Chegou a um ponto, por exemplo, o Balé da Cidade tinha uma rotina e o Grupo Experimental outra. Quem tinha uma rotina e tinha que cumpri-la, não gostava. “Por que eu preciso fazer isso, se posso fazer aquilo?” Aquilo que era tão organizado antes. Você chegava às 9:00 e até às 10:30 fazia aula de balé ou então uma outra aula de moderno, sei lá o quê. Em geral o corpo de baile fazia balé. Depois tinha uma

⁵⁶⁸ **Susana Yamauchi** - Entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, um Resgate Histórico*. São Paulo, 10 de julho de 2007.

⁵⁶⁹ **Susana Yamauchi** - Entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, um Resgate Histórico*. São Paulo, 10 de julho de 2007.

pausa, depois tinha ensaio até às 13:00. Depois era a hora do almoço. Depois tinha outra pausa. Mais tarde ensaiava-se, ensaiava-se. E o Grupo Experimental tinha outra rotina. Os laboratórios, aulas de outras coisas. Foi então que ele, talvez por pressão, ou por iniciativa própria, decidiu chamar a Lala [Deheinzelin] para fazer esse balanço de como as pessoas estavam se sentindo. Se elas estavam satisfeitas, para que lado elas achavam que deveriam ir. Acho que foi depois disso daí que acabaram dissolvendo, quero dizer, algumas pessoas foram absorvidas pelo Balé da Cidade. Aquelas que talvez achassem que deveriam seguir o modelo do Balé da Cidade. E as outras, que achavam que tinha que ser do jeito daquele Grupo Experimental se afastaram porque, obviamente, como o Balé da Cidade já existia, tinha muita gente querendo fazer o Balé da Cidade daquele jeito. Eu continuei só... Com a entrada da Julia Ziviani nós continuamos ainda com alguns laboratórios e com a proposta de fazer também pequenos grupos coreográficos. De dois, de um, de três. E acho que foi a primeira vez que rolou um workshop mesmo.⁵⁷⁰

Retomando suas pesquisas exclusivamente de dança, Klauss Vianna desenvolveu o projeto “*A Intenção e os Gestos*”, do qual resultou o espetáculo *Dã-dá Corpo*. Pôde, com esse trabalho colocar em prática de modo intenso e contínuo a totalidade de suas investigações no campo do movimento, podendo propor aos bailarinos a proposição completa de sua *experiência educativa* vivida pelo outro.

No campo teatral realiza, a meu ver, sua última montagem importante, “*A Mão na Luva*”, uma coreografia com palavras.

Finalmente, o seu esforço ao longo de 40 anos de pesquisas é registrado no livro *A Dança*.

Com essa retomada dos elementos da sua *experiência* pessoal, que tomo como referências para pensar sua *experiência educativa*, busco agora mostrar como esses elementos foram organizados na sua atuação em sala de aula; a transposição que Klauss Vianna efetivou ao usá-los num processo educativo – sem esquecer que ele atuava muitas vezes seguindo a sua intuição – era orientada conforme os elementos humanos presentes na hora do “acontecimento” aula, pois, segundo ele, tudo que lhe acontecia modificava sua aula.

⁵⁷⁰ **Susana Yamauchi:** Entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, um Resgate Histórico*. São Paulo, 10 de julho de 2007.

4.3 - Vida e Sala de Aula

“Tudo o que acontece comigo modifica minha aula.”

Klauss Vianna, *A Dança*, p. 65.

É possível definir uma forma para as aulas de Klauss Vianna? Havia alguns elementos recorrentes, mas os temas, enfoques, diferentes olhares sobre fatos já estudados poderiam a qualquer momento quebrar uma rotina que parecia tentar se estabelecer. Como nos avisa a epígrafe, tomada entre suas *narrativas*, as ocorrências da vida alterariam as suas aulas, pois, antes de tudo, estas eram desenvolvidas para ele mesmo, uma vez que – arrisco a dizer – ele era o seu mais “dedicado aluno”.

Num processo de aprendizado é necessário reconhecer e localizar a musculatura, sentir como ela trabalha, quais os movimentos que pode gerar, as diversas intenções que pode transmitir, seu encurtamento, seu alongamento. Fico semanas atento a isso em meu corpo. Para mim esse questionamento é uma necessidade pessoal. Não consigo estipular coisas do gênero “hoje vou dar aula sobre a perna esquerda”, “amanhã sobre a importância dos olhos”. Sem seguir um programa convencional de aulas, mas me guiando pelas minhas necessidades de respostas, acho que consigo revelar caminhos aos alunos, para que cada um busque as próprias verdades de seu corpo.⁵⁷¹

É a partir dessa colocação que procuro entender a relação que Klauss estabelece entre vida e sala de aula, pois, segundo ele, não é possível isolar a vida do espaço da aula; ao contrário, sem que cheguemos a nos conscientizar disso, por vezes a vida se nos impõe, uma vez que trazemos no corpo questões cotidianas impressas em nossa musculatura sob a forma de tensões, emoções ou impressões de toda ordem: “... *são elementos que encontro na ruas, na vida e que inconscientemente levo para a sala de aula*”.⁵⁷² Assim, a *experiência* de suas aulas se estrutura pela consciência de que trago todos esses aspectos no corpo, em mim operando no dia a dia. Só assim, ao perceber esse fato – e aqui importa dizer que essa percepção se expressa, por conseguinte, em nossos movimentos –, teremos condições de desenvolver formas de elaborar, equilibrar, dimensionar em nós essas

⁵⁷¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p. 65.

⁵⁷² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p. 65.

percepções por intermédio de nossos movimentos. “*Semelhante aos infinitos processos que a vida nos proporciona, um processo didático e criativo é inesgotável*”.⁵⁷³

Desse modo, acredito ver reforçada a idéia do experimento na sua proposição, e que ao ser partilhado por ele e compartilhado com todos na “comunidade” da sala de aula, se faz pedagogicamente educativo, *experiência* (com) vivida no íntimo de cada um.

Embora Klauss Vianna não mantivesse fórmulas prefixadas, é possível levantar algumas idéias de fundo, princípios, modos de fazer e objetivos essenciais e recorrentes na organização de seu trabalho pedagógico em sala de aula, tomando como base o modo como ele, no livro *A Dança* – pela natureza de seu trabalho, ele não desconsidera outras possibilidades, vividas por outras pessoas – constrói sua *narrativa* ao mesmo tempo em que se constrói a si mesmo e a sua história em texto⁵⁷⁴: ele sente; em seguida reflete sobre o que sente, e após o ato reflexivo narra o que sente.⁵⁷⁵ Nessa linha de compreensão, acrescentarei *experiências* vividas por alguns de seus alunos: artistas de dança, de teatro, leigos, diretores que com ele trabalharam, bem como a minha própria *experiência*, com o intuito de trazer mais luz às questões aqui levantadas.

4.3.1 - As idéias de fundo

Dos escritos de Klauss Vianna é possível retirar algumas idéias gerais, que como pressupostos apóiam o modo como ele pensa o seu trabalho:

- a unidade do ser humano: corpo e espírito;
- o microcosmo (homem) reflete o macrocosmo (universo);⁵⁷⁶
- a necessidade do exercício pleno e consciente da liberdade individual;⁵⁷⁷

⁵⁷³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990.

⁵⁷⁴ O filósofo **Paul Ricoeur** propõe numa das vertentes de sua noção de identidade narrativa, que a narração de si representa a via privilegiada para o exame reflexivo da vida e, nessa medida, seu exercício abre caminho para uma identidade que é a superação da ilusão e do auto-engano. Nesse sentido, pensando sobre Klauss Vianna, mesmo que ele se construa com possíveis representações de si para si-mesmo, a meu ver ele não deixa, também, de desconstruir uma imagem que se constrói dele na representação daqueles que com ele se envolveram. RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. São Paulo: Papyrus, 1991. Cf. também **Tempo e Narrativa**, tomos 1,2 e 3. São Paulo: Papyrus, 1997.

⁵⁷⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.* 1990, p. 80.

⁵⁷⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.* 1990, p. 64.

- dança é vida;
- toda pessoa tem sua própria dança.

Nesses pressupostos, os quais ele não se preocupa em justificar, vejo uma ligação, uma continuidade que daria consistência às proposições. Tendo em vista a sua crença no ser humano como uma unidade entre corpo e espírito, a qual, por sua vez, reflete-se na totalidade do universo, o pleno exercício desse ser só se concretiza na prática de uma (também) plena e consciente liberdade; e mais: tal liberdade só se efetiva quando esse ser se organiza sobre o que lhe é próprio, concretizando-se como personalidade harmônica e capaz de fazer emergir uma dança singular e autônoma, resultante de um esforço cotidiano sobre si-mesmo, e cujo impulso motriz é a vontade de viver.

4.3.2 - Os princípios básicos da prática de Klauss Vianna

No seu cotidiano em sala de aula, pode-se encontrar em suas orientações uma série de recorrências. Assim, alguns princípios parecem fundamentais para a compreensão de sua prática.

A pesquisadora Neide Neves⁵⁷⁸, a partir de uma sistematização proposta por Rainer Vianna – filho de Klauss – e por ela mesma, identificou alguns desses princípios, os quais apresentou em sua pesquisa “*O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – Técnica Klauss Vianna*”⁵⁷⁹. Ela fala destes princípios no trabalho de Klauss:

- Autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão do movimento;
- Sem atenção não há possibilidades de autoconhecimento e expressão;
- É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo;
- Das oposições nasce o movimento;

⁵⁷⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp.63-64.

⁵⁷⁸ NEVES, Neide. **A técnica Klauss Vianna vista como sistema**. Rio de Janeiro: Editora Cortez, 2003, p.124.

⁵⁷⁹ NEVES, Neide. **O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação: Técnica Klauss Vianna**; dissertação. São Paulo:PUC, 2003.

- A repetição deve ser consciente e sensível;
- A dança está dentro de cada um e a Dança é vida.

Embora concordando com Neves, acho necessário acrescentar alguns outros princípios que acredito existirem:

- A constância da observação e do questionamento;⁵⁸⁰
- A ludicidade como fonte de estímulo ao ser criativo;⁵⁸¹
- Dar espaço para ganhar espaço;⁵⁸²
- Aproximar-se de uma verdade própria;⁵⁸³
- A harmônica incoerência da vida, que pode ser entendida como o jogo de oposições, já citado, adquire, nas palavras de Klauss Vianna, alguns contornos mais amplos:

[...] todo resultado de um gesto, ou de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos. Seu gerador é sempre par, ainda que esta ligação se faça através de um aparente distanciamento [...] todo trabalho corporal, se analisado sob um só ângulo, é incoerente. Mas unido ao todo surge a harmonia [...] duas forças opostas geram um conflito que geram um movimento.⁵⁸⁴

Esses princípios apontam, de certo modo, para uma forma de organização, e ele os toma como referências na condução da *experiência* que propõe aos seus alunos.

4.3.3 – Os objetivos a serem alcançados

Como objetivo primeiro, é preciso “dar um corpo” ao aluno, diz Klauss Vianna, no sentido de que o aprendiz desenvolva uma consciência maior desse corpo, como potencialidade, a fim de torná-lo um veículo de expressão plena de si-mesmo e um caminho de autoconhecimento. Segue-se, a isso, o autodomínio sobre ele, para que o aluno possa,

⁵⁸⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.57.

⁵⁸¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.36.

⁵⁸² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp. 55, 56, 63.

⁵⁸³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.113.

⁵⁸⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.78.

em seguida, desvestir-se de uma imagem que lhe tenha sido imposta na relação indivíduo-sociedade-vida, adotando, então, uma postura que corresponda à sua “*trajetória pessoal*” e à sua “*existência cotidiana*”⁵⁸⁵, facilitadora de sua maior capacidade de autoexpressão no mundo. Enfim, e como objetivo último, que a pessoa vá em busca de viver a harmonia com seu próprio corpo, para que este lhe “*permita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada, e por isso mesmo rica em movimento e expressão*”.⁵⁸⁶

Acho importante lembrar o fato de que, se durante muitos anos Klauss Vianna preocupou-se com a necessidade de ser criada uma dança mais próxima de uma expressão nacional, no desenvolvimento do seu trabalho, no entanto, tal necessidade parece dar lugar a algo que ultrapassa tal meta, pois suas proposições se estendem também a todo ser humano em sua totalidade, o que não descarta a condição de que a dança executada por um corpo brasileiro não represente, também, apenas uma parte dessa totalidade.

4.3.4 – Plano geral de uma aula de Klauss Vianna (uma, entre muitas possibilidades)

*A quem deseja viver com atenção será dada,
além de suas mil e uma razões de rir,
de suas mil e uma razões de chorar,
a emoção pura e permanente de existir.*

Jean-Ives Leloup

É importante lembrar que o trabalho de Klauss Vianna em sala de aula passou por distintas experimentações; ele parte das bases do balé transformando-o continuamente, até não ser mais reconhecido como tal, porém estando, ainda assim, ali presente sob diferentes aspectos entre tantos elementos constituintes do seu processo educativo. É ele quem diz:

Sempre discordei da forma pela qual a técnica clássica chega aos bailarinos, no Brasil. Não discuto a beleza e a eficiência do clássico – ao contrário, amo o clássico –, mas há alguma coisa que se perdeu na relação entre

⁵⁸⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.113.

⁵⁸⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.57.

professor e aluno e que faz da sala de aula um espaço pouco saudável [...] o gesto do balé não deve ser apenas um gesto do balé: é um gesto trabalhado por um ser humano, especialista, e que envolve não apenas a memória daquele corpo mas o corpo de todos os homens [...] A técnica clássica tem buscado, antes de tudo, o ego do bailarino, do professor, do coreógrafo. E da mãe da bailarina, claro. É preciso desarmar tudo isso, para que cada um possa encontrar seu próprio movimento, sua forma pessoal.⁵⁸⁷

Tal ruptura e continuidade apresentam-se de vários modos, constituindo e diferenciando seu trabalho da atuação dos demais profissionais de sua época, pelo sentido de moderno que propunha; ou seja, que cada um encontre seu movimento próprio, num tipo de investimento que permita surgir um *“estilo pessoal, por mais semelhantes que as pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança”*⁵⁸⁸, ele afirma. Suas práticas, no entanto, por fugirem do que era usual produziam estranhamento, por exemplo, em razão do modo como ele organizou o ambiente da sala de aula, com seu uso original do espaço; ou o questionamento constante do fazer; ou ainda pelo seu estímulo ao bailarino como alguém que fala não somente com o corpo, mas com a consciência de sua própria voz, entre outras diferenças, como veremos.

Como dito acima, embora suas aulas não se desenvolvessem sob um esquema fixo – o que inviabiliza qualquer pretensão de defini-las com rigor, visto que os seus elementos e enfoques podiam variar, bem como a sua ordem de execução – os aspectos relacionados a seguir podem ser encontrados em quase todas elas; leve-se em conta que o desenvolvimento desses aspectos implica um longo processo, que demanda um tempo muito maior do que o período de uma única aula.

4.3.5 – O ambiente de sua sala de aula

Principalmente por considerá-la uma extensão do espaço cotidiano da vida, devendo, pois, ser um lugar para um verdadeiro “exercício de presença” pelo aluno em todos os sentidos, a sala de aula não deve abrigar uma disciplina “militar”; é um espaço para perguntas, questionamentos, discussões e conversas, e não uma arena para competição

⁵⁸⁷ VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp.26-27.

⁵⁸⁸ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.63.

de egos, onde cada um é apenas um termo para comparação de si mesmo em relação ao outro. A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno⁵⁸⁹, ali devendo existir um desnivelamento, pois cada caso é um caso.⁵⁹⁰

Incentivava os alunos a trabalhar em diferentes lugares da sala, ocupando novos espaços.

Para ele, as salas devem ter cortinas sobre os espelhos, de modo a se trabalhar sem o seu uso, alternando-se a direção do movimento dos alunos⁵⁹¹ para que eles não se fixem na sua própria imagem, mas a construam a partir de uma percepção desenvolvida de si-mesmos, num processo de gradativo aprofundamento da sua consciência corporal.

4.3.6 – Seu modo de pensar o professor de dança

Segundo Klauss, o professor é alguém que tenha respeito humano e artístico; alguém que saiba responder às perguntas dos alunos. Não pode ser um artista frustrado, que dá aulas por obrigação; tem de ser capaz de dar amor, atenção e incentivo; deveria ser um artista mais velho, sábio e ter vivência para criar um clima de compreensão na sala de aula.⁵⁹² O professor é “um parteiro” – ele tira do aluno o que este tem para dar, mas muitos podem matar o artista em sala de aula.⁵⁹³

4.3.7 – Seu modo de pensar o aluno de dança

O aluno nota dez é problema; não funciona: “até sete é ótimo, é o limite”. O aluno nota dez é obsessivo, só segue regras, não descansa e assim desenvolve uma relação neurótica com a dança.⁵⁹⁴ Para Klauss não importa a idade, a musculatura, altura ou peso do bailarino, mas, acima de tudo, que ele tenha uma “boa cabeça”.⁵⁹⁵

⁵⁸⁹ VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp. 24 – 25.

⁵⁹⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.26.

⁵⁹¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.59.

⁵⁹² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.124.

⁵⁹³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.34.

⁵⁹⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.24.

⁵⁹⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.33.

4.3.8 – *Seu modo de organizar a prática em sala de aula*

Segundo Klauss Vianna, antes de qualquer coisa é preciso promover uma “desestruturação” física dos alunos. Como ele entende essa desestruturação?

Em geral, mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo. Desestruturar significa, por exemplo, pegar um executivo ou uma grã-fina, desses que buscam as academias de dança e, colocando-os descalços na sala de aula, fazer com que dêem cambalhotas. Esse é o caminho para a desestruturação física que dá espaço para que o corpo acorde e surja o novo. No fundo, é uma mudança de ritmo: se vou todos dias pelo mesmo caminho, não olho para mais nada, não presto atenção em mim ou no ambiente. Mas se penetro numa rua desconhecida, começo a perceber as janelas, os buracos no chão, despertando para as pessoas que passam, os odores, o sons. Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for. O que proponho é devolver o corpo às pessoas.⁵⁹⁶

Esse processo, ele inicia no começo da aula, propondo que os alunos se assentem no chão em círculo, dando um tempo de chegada a cada um; aí vão falando sobre o que tiverem vontade; espera-se que se conheçam e procurem situar-se uns em relação aos outros.

Não tenho pressa nem um tempo determinado para essa introdução: a duração depende de cada turma, da reação de cada um e da reação de uns com os outros, da minha intuição e disponibilidade; um dia se conversa mais, outro dia menos.

A desestruturação que busco começa aí porque os alunos em geral não esperam por isso, não pensam em uma possibilidade dessas, talvez nem quisessem passar por uma experiência assim. Mas é exatamente o que quero, isto é, chegar até eles e iniciar uma relação de cumplicidade, de confiança, de troca, porque não creio que seja possível dar uma boa aula para pessoas que você nunca viu e não sabe nem o nome. Uma aula dessas é inútil.

O que pretendo é roubar a divisão entre a sala de aula e o mundo lá fora, acabar com as paredes, as barreiras, mostrando ao mesmo tempo que em toda a sala de aula existe também uma ordem interna que deve ser consciente.⁵⁹⁷

Num manuscrito anterior à publicação do livro *A Dança*, ao qual pertence a citação acima, Klauss Vianna comenta sobre sua aula:

A fase inicial do meu trabalho consiste em, virtualmente, destituir na pessoa a imagem na qual "está contida" pelos "outros", a sua postura, sua

⁵⁹⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.62.

⁵⁹⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp.120-121.

imagem, uma série de atributos que lhe força conforme o correr dos anos e os quais "na maioria" das vezes nunca foram questionados pela mesma pessoa, quanto à sua validade. O desmontar esta falsa imagem. Usar sempre um processo lúdico para isso, [não] causar ansiedade e muitas vezes [para que o aluno não] fuja das aulas... é compreensível que as pessoas não queiram se desfazer tão rapidamente de sua imagem "às vezes" incorporadas a sua personalidade.⁵⁹⁸ [as inserções dos colchetes são minhas]

Ele não estabelece a relação com o aluno por meio de uma técnica específica, ou mesmo pelo grau de facilidade que cada um apresenta ao comunicar-se. Procura, antes, desenvolver “*uma relação entre seres humanos que convivem em um mesmo grupo*”⁵⁹⁹, e interessa-se mais pelos alunos que “*têm mais dificuldades de expressão, de se expor, de falar*”.⁶⁰⁰

Aos alunos ele apresenta-se como um professor que não tem a verdade, “*não sabe tudo [...]*” é “*aí que a relação começa a surgir [...]* que descobrem que sou um ser humano como qualquer outro e então sentem condições de se abrir e falar um pouco deles mesmos”⁶⁰¹; por isso, procura respeitar o ritmo individual de cada aluno, pois espera “*que cada um se desenvolva de acordo com sua capacidade*”. “*Apenas faço propostas e espero que cada aluno reaja como quiser e puder*”.⁶⁰² Como alguns alunos são tímidos, outros poucos disponíveis para trocar, se expor, falar em grupo, “*espero que cada um descubra seus limites [...] as pessoas têm que chegar a um certo nível de entendimento de si mesmas para que possam depois trocar*”.⁶⁰³

Para tanto, é necessário que as pessoas sintam-se à vontade no ambiente da sala de aula, o que é possibilitado por um relaxamento que destensione a musculatura: “*relaxar não significa sair da aula, se afastar da aula, se afastar da sala, distrair-se, fugir de si, ausentar-se. É possível relaxar e permanecer presente*”.⁶⁰⁴ Eram então feitas muitas perguntas, que vão induzindo a uma consciência por meio do relaxamento: como é que eu estou me sentindo agora? Como é que está meu corpo agora, aqui? Como está minha respiração – está lenta, rápida? As perguntas vão sendo desdobradas, dirigidas a outras partes do corpo, apoios, peso, as tensões, os estados de ânimo. Ao fazer isso, as pessoas iam fazendo suas conexões.

⁵⁹⁸ Manuscrito pertencente a Eduardo Costilhes. Os colchetes foram inseridos por mim.

⁵⁹⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.121.

⁶⁰⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.121.

⁶⁰¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.121.

⁶⁰² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.121.

⁶⁰³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp.121-122.

⁶⁰⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.122.

A aula inicia-se pelos pés. Enquanto a conversa se desenrola, eles vão sendo massageados para que se perceba pelo tato a sua forma, as suas diferentes possibilidades de movimentação, um jeito de “*como transformá-los em algo expressivo, vivo, sensual*”.⁶⁰⁵ Ele insiste na necessidade de descobrir os ossos e os espaços existentes entre eles, “*porque aí é que estão baseadas as alavancas do corpo [...] interessam-me os entrededos porque é aí que as pessoas começam a se travar*”.⁶⁰⁶ O ganho do espaço interno facilita a criatividade, que “*exige espaço. Sem espaço interior não é possível exteriorizar nossa riqueza expressiva nem criar novos códigos de comunicação artística ou cotidiana*”.⁶⁰⁷ São trabalhadas então, isoladamente, cada articulação para que pouco a pouco seja recuperada a percepção da totalidade: “*a dissociação torna-se útil à associação*”.⁶⁰⁸ Investe-se depois na descoberta das musculaturas profundas, que Klauss denomina, simbolicamente, de “*musculaturas da emoção*”⁶⁰⁹; cabe lembrar, aqui, aulas que vivenciei com ele, nas quais, por meio de micromovimentos, e mesmo não movimentos, orientava-nos de modo que chegássemos a sentir estímulos que percorrem o corpo apenas com as intenções produzidas, embora não concretizadas em movimento. Num trabalho muito sutil, o tempo dedicado à imobilidade terminava por aguçar a nossa percepção de musculaturas e dos estados internos do corpo e provocar reações possíveis de ser deflagradas pelos estímulos provocados.

Depois da conversa, deve-se deitar no chão e observar:

[...] a intensidade da respiração, a temperatura, o que estão sentindo, o que não estão sentindo, o que é agradável, o que não é agradável. Peço ainda que imaginem um giz traçando o desenho do corpo no chão, como um mapa deles mesmos onde as várias regiões se diferenciam: traços mais fortes onde o contato é mais pesado ou profundo, mais delicados onde o contato é menor, ausência de linhas nas regiões onde o corpo não toca o chão.⁶¹⁰

Os alunos são encaminhados na procura de várias maneiras de deitar, sentar, agachar e ficar em pé ou seja, na execução de movimentos cotidianos é importante observar o desempenho das articulações, para que esses movimentos se transformem “*em atitudes mais ou menos conscientes*”.⁶¹¹

⁶⁰⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.123

⁶⁰⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.123

⁶⁰⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.124.

⁶⁰⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.123.

⁶⁰⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.56.

⁶¹⁰ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.5 p.57.

⁶¹¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.109.

De pé, ele incentiva o aluno a ocupar novos lugares no espaço da sala, envolvendo-se de fato com o ambiente e descobrindo esse lugar. Procura-se perceber o contato dos pés com o chão, a posição dos joelhos e quadris, a colocação do tronco em relação às coxas e pernas e a posição da cabeça em relação ao tronco. Pede que se observe o ato de andar, decompondo-o ao executar os movimentos, as passagens de uma articulação para a outra e de um apoio para outro, e ainda procurando perceber a forma como cada articulação e/ou musculatura são solicitadas nesse movimento. A cada nova repetição, pede a atenção para as mudanças ocorridas no corpo após a observação anterior, para que se organize o movimento num novo equilíbrio do dispêndio de esforços.

Nesse caminho estimula-se a espontaneidade de movimentos, deixando que eles surjam por circunstâncias inesperadas. Para isso, exercícios lúdicos como brincar, saltar, pular, correr revelam uma riqueza de gestos “*que pareciam perdidos desde a infância*”.⁶¹² Para Klauss Vianna, partindo de movimentos corriqueiros de cada um é que ele pretende, que o aluno tome aos poucos intimidade maior consigo, mesmo vindo a desenvolver a autoconsciência do próprio corpo, para descobrir assim suas potencialidades latentes.

Os alunos são orientados a estar atentos ao tônus muscular, ao grau de tensão que cada um imprime nos movimentos, nos gestos, nos deslocamentos, e à forma como as articulações e grupos musculares reagem a diferentes estímulos. Fala-se, então, sobre as cadeias musculares, mostrando que em todas elas

[...] existem o princípio do encurtamento e do alongamento e que com atenção é possível descobrir a história de cada corpo. Ao mexer esses pontos, ao conhecê-los melhor, a emoção dessas memórias vem à tona e é a partir de então que começa a surgir um código que retrate essas lembranças.”⁶¹³

Ele preocupa-se também com a consciência quanto ao uso do olhar, o estado de alerta. Incentiva a atenção dos alunos para a região do corpo localizada a quatro dedos abaixo do umbigo, que é o

[...] centro físico e emocional [...] tudo vem dali, o *port-de-bras*⁶¹⁴ do balé, a postura inicial do yoga, todos nascemos dali. [...] A postura ideal, portanto, parte desse ponto e significa a busca do equilíbrio entre duas forças, a razão e a emoção, o sim e o não, os opostos que nos acompanham toda a vida. O que quero é incorporar essas diferentes sensações na sala de aula e não violentar

⁶¹² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.113.

⁶¹³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, 129.

⁶¹⁴ *Port-de-bras*: é o nome que se dá às diversas posições dos braços durante os exercícios de balé, e que sofrem variações segundo os estilos de determinadas escolas.

cada corpo, respeitando-o, fazendo com que cada um possa se conhecer e se aproximar.⁶¹⁵

Mostra que a partir desse ponto podem-se transmitir informações para todo o corpo, e que se a pessoa tem o que ele chama de

[...] centro de força nos ombros ela pode gerar movimentos a partir daí para todo o corpo e ainda assim esses movimentos sempre terão alguma relação com o centro irradiador inicial.

Esse centro de força é o ponto de tensão de cada um; não é o mesmo para todos nós. O que proponho é que cada aluno busque seu centro de força e que espalhe por todo corpo essa tensão, que leva à conscientização física, muscular e óssea.⁶¹⁶

Para Klauss Vianna, todo esse processo faz parte de sua proposta de uma “desconstrução”, com as pessoas aos poucos se percebendo e se abrindo por meio de uma conscientização quanto aos movimentos e sensações produzidos em sua musculatura, e assim encontrando as possibilidades de uma ‘dança de cada um’; ele afirma:

[...] dando espaço para os músculos, toda a história da vida das pessoas começa a surgir, as alegrias e tristezas, desgraças e felicidades, a fome e a vontade, as frustrações e fantasias. Com isso os movimentos tornam-se mais soltos e começa a surgir uma coreografia natural a partir de pequenos estímulos. Só então surge a música, de preferência tocada por músicos sensíveis e criativos [...] o movimento, então, e a dança posterior, são a união entre esses gestos que buscam a naturalidade de cada um. É esse estímulo inicial que vai gerar a movimentação, tímida de início, mas que toma conta do corpo e cria um desenho no espaço. Meu papel, como professor, é respeitar a individualidade desses movimentos e mostrar a cada aluno o que existe de universal em seu movimento.⁶¹⁷

É claro que o processo de desconstrução não se dá numa única aula; é algo que os alunos têm de conquistar com muito trabalho e muitas repetições. Neste ponto afinal, pode-se dizer que a improvisação se faz presente dando início a um processo criativo. Através dela o movimento ainda não efetivado, a dança ainda não dançada, aquela – espera-se – destituída das contaminações por meio do processo acima descrito tem a chance de acontecer num corpo apto a ser veículo expressivo do ser que aquele corpo representa. Na

⁶¹⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.129.

⁶¹⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.129.

⁶¹⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p. 128.

experiência da bailarina e pesquisadora Ana Terra com o trabalho de Klauss Vianna, esta é a sua mais forte lembrança:

[...] os processos criativos de Klauss com a improvisação [...] ali foi onde o Klaus me interessou mais profundamente porque eu fui entendendo a questão paradoxal do trabalho dele, ali foi onde, até hoje, eu acho que guardei o Klauss [...] porque não era entender mais a educação somática como uma organização do corpo para a dança, ou para mim, não é nem a desestruturação e reconstrução, era a organização [...] para dominar o corpo em movimento [...] Para mim o lado mais artístico dele ficou nessa área, nem tanto nessas aulas de clássico que ele dava, nessas aulas de dança, mas nesses grupos de criação [...] porque, por exemplo, o trabalho das direções ósseas, não eram para você ser uma “eterna organizada em cena projetando seu corpo no espaço” era para você estruturar e desestruturar tantas vezes quantas você quiser diante do seu projeto artístico e estético.⁶¹⁸

Ana Terra parece ter alcançado uma visão por vezes difícil de se encontrar entre aqueles que estudaram com Klauss Vianna, de quem compreende e dirige o olhar para além do processo de desconstruir e reconstruir o próprio corpo. Essa visão ultrapassa o efeito obtido com a dança particular de cada um, pois o passo maior seria a capacidade do exercício da liberdade na manutenção plena e contínua de um estado criativo na delicada tensão entre indivíduo-sociedade-vida.

Esses aspectos levantados na *narrativa* de Klauss Vianna sobre suas aulas podiam ir além do que foi aqui exposto, já que propiciavam uma contínua mutação conforme a sequência de movimentos que ele sugeria; ou ele poderia permanecer em toda a aula trabalhando uma única qualidade de movimento, um único grupo muscular, um único exercício que, realizado várias vezes, ia sendo decupado para que os alunos o entendessem e pudessem realizá-lo com maior profundidade. Isso tudo dependia da evolução geral das pessoas na aula, podendo tudo ser diferente.

Tendo, eu mesmo, passado por essa *experiência*, as repetições não me remetiam propriamente a uma nova repetição, mas sempre a um novo e mais consciente modo de executar alguma coisa, transformando o meu exercício em algo diferente a cada vez. Talvez por isso suas aulas não sejam copiáveis ou repetíveis, pois, como ele disse, elas nunca acabam... e as respostas podem vir ou não...

⁶¹⁸ **Ana Terra** (Ana Maria Rodrigues Costas) – Entrevista ao autor. São Paulo, 15 de agosto de 2007.

CAPÍTULO 5

KLAUSS VIANNA: O OLHAR DO OUTRO

“[...] certas pessoas [...] acabam abandonando as aulas quando se veem diante de uma imagem que não corresponde mais ao que elas são [...] é indispensável que a pessoa se sinta predisposta a realizar esse tipo de trabalho. Não é por acaso que muitos bailarinos profissionais encontram sérias dificuldades diante do trabalho que proponho.”

Klauss Vianna, *A Dança* p. 112

Assim como eram muitas as formas de condução das aulas por Klauss Vianna, também foram muitos os modos de recepção dessa *experiência*. Também variam os olhares dos que dele se aproximaram, como veremos a seguir nos depoimentos de artistas de teatro e dança.

Tendo convivido com ele como aluno, intérprete e assistente durante sete anos, Duda Costilhes (2006)⁶¹⁹ nos fala sobre esse período:

[...] Eu anotava as aulas e ajudava a corrigir as pessoas [...] como ele não podia se movimentar [...] durante muito tempo, ele dava aula sentado, porque cansava muito, era muito difícil pra ele [...] mas era uma batalha muito grande que eu tinha com o Klauss. Eu falava pra ele: “Klauss, eu não quero ensinar, eu quero dançar”. Justamente porque eu era jovem, falava ‘eu quero dançar, não quero começar a ensinar agora’. E eu via que ele vinha com esse intuito de depositar...todo...o trabalho, né, toda a reflexão da pedagogia dele [...] Ele chegou a abordar algumas vezes esse tema [...] e depois passou um pouco pra Zélia, também. O debate de quem tem direito, de quem não tem direito, de quem pode, de quem não pode, de quem sabe, de quem não sabe...o trabalho do Klauss Vianna [...] e, ao mesmo tempo, escrevia, anotava...então eu acho que ele também tinha essa noção, ele sabia que eu...anotando as aulas, ia ser um registro do trabalho dele também [...] Na época eu era garoto, então tudo que vinha eu pegava, eu via que tinha um peso na época, a importância que ele tinha. Eu sabia que aquelas eram coisas importantes. Então eu pegava...mesmo eu falando pra ele ‘eu não quero ensinar, quero dançar’, pois ao mesmo tempo ele me ensinava a dançar. Porque eu não tive formação, como eu falei, eu não tive professor antes [...] fazia aula em academia aqui e ali. Comecei muito tarde, realmente [...] comecei a fazer aula mesmo, com 17 anos, e encontrei o Klauss com 20 [...] Então...é a história do vampiro, né? ele me pegou e vampirou...e eu entrei [...] porque eu era um corpo aberto, um corpo sem vício, eu não tinha nenhuma

⁶¹⁹ Eduardo Costilhes - Entrevista ao autor em 14 de agosto de 2006, em São Paulo.

formação. Era um corpo que ele podia moldar como ele quisesse, ele não tinha que desfazer para começar a fazer, eu já tava pronto pra ser alimentado por ele [...] nesse sentido eu acho que a coisa ... grudou. E... fora o lado afetivo, e tudo ... coisa de pai, mestre, amigo, virou tudo [...] era tudo ao mesmo tempo. Eu não me colocava muito a questão se valia a pena, se não valia a pena [...] o conflito era na personalidade dele, com os conflitos que ele tinha; e com essa história que eu falava... 'eu quero dançar', eu via ao mesmo tempo que ele tava me ensinando a dançar, porque muito rápido também ele começou a me dar aula particular, aula particular em dança clássica e tudo... uma formação. Eu via que eu tava sendo formado, ao mesmo tempo como ... professor, como bailarino. Mesmo que o lado pedagógico, o lado professor fosse maior, tivesse mais peso [...]

Qualquer coisa que eu faça, isso tá inerente ao meu trabalho, tá inerente a mim, ao meu corpo... tá inscrito...em mim... não posso negá-lo [...] o que quer que seja que eu faça, né? Eu me lembro, outro dia você me perguntou: “você tentou fugir disso?” Tentei. Me mandei lá pros quin... pros cafundós do Judas ,mas não...é impossível! [...] Já naquela época, quando eu fazia, eu dava aula e tudo...ele falava: “tenta achar outros termos naquilo que eu faço”. Agora imagina, um homem de 60 anos falando com um garoto de 20, um homem que já tinha discutido, que já tinha dado a volta, que vinha com uma proposta, com uma frase que resumia tudo aquilo que ele queria num exercício, falando: “agora você acha um outro modo”. Para um garoto de 20...!

Como um profissional flexível, Klauss Vianna parecia estar aberto ao imprevisto. Como ele dizia, o esforço despendido ao longo da vida e o trabalho que realizou com os alunos voltava-se, no fundo, para uma melhor compreensão de si mesmo; portanto, os erros e ocorrências inesperados em seu trabalho tinham de ser vistos num processo orgânico e cambiante, vivo o quanto pode ser o viver de alguém que se permite experimentar, arriscar mesmo, no seu “laboratório”, a sala de aula – lugar aberto a caminhos não definitivos, que podem ser modificados sob perspectivas outras, que não se direcionem necessariamente para soluções costumeiras; desse modo, uma ‘quase verdade’ de ontem poderia ser abandonada amanhã.

Por ser um gênero de aula que não tem seqüência rígida e depende muito da relação entre professor e alunos, não escondo nada na sala: às vezes fico com preguiça, ou mal humorado, ou cansado. Mas não escondo essas sensações e digo a eles “olha, hoje não estou bem, a aula talvez não seja grande coisa [...] Mas não posso esquecer de que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas ou professores, ou donas de casa”. São seres humanos que buscaram minha aula porque acreditavam que eu lhes poderia apontar caminhos (VIANNA, 1990:131)

Retomando as informações de Duda Costilhes, essas mudanças de rumo podem ser avaliadas nas anotações referentes à “*Semana de 24 a 28 de setembro de 1984*”, nas quais

encontramos que a 1ª fase da aula, o aquecimento, foi mais dirigida para a sensibilização da musculatura profunda, as pessoas sendo orientadas a executarem movimentos o mais possível lentos, sob uma grande concentração e sempre de forma a não perder a continuidade do exercício. As anotações incluem observações de pessoas presentes à aula, explicações são dadas, e uma nova proposta é, então, lançada por Klauss Vianna: “*Tente brincar de acordo com sua necessidade de brincar.*”⁶²⁰ Segundo Duda, de início “*algumas risadas e um certo mal-estar, o que acarretou uma posição formal das pessoas na realização de suas necessidades, que não passavam de um nível superficial*”.⁶²¹ Mas o processo parece não funcionar como esperado, e ele [Klauss] tenta um outro comando a partir desse resultado, como comenta seu assistente: “*Klauss propôs “bater o pé no chão” caminhando, e pelo processo de indução as pessoas começaram a brincar.*”⁶²² Mesmo assim nada parece dar certo, como anota Duda: “*Infelicidade por parte de Klauss, portanto mudança do tipo de aula, onde a partir de então foi dada uma aula teórica, onde se trabalhou as articulações que seguem: metatarsos, joelho e cabeça do fêmur*”.⁶²³

Como se vê, a atenção volta-se principalmente para respostas possíveis de cada um naquele momento, e seus desvios apenas esclarecem seus esforços de “tentativa e erro” para que se encontrassem caminhos mais adequados.

A bailarina e professora Kathya Aires Godoy, aluna de Klauss na Escola Municipal de Bailados, em São Paulo, diz que, embora tendo sido pouco o tempo que estudou com ele, foi uma *experiência* muito profunda, que reorientou a sua trajetória:

[...] a vinda dele para a escola trouxe uma perspectiva completamente diferente de dança para as pessoas que estavam vivendo aquilo que eu estava vivendo [...] Nós tínhamos uma disciplina muito rígida, ele entra lá, rompe com todas essas barreiras de um dia para o outro [...] Nós tínhamos aquela rotina de estarmos nos corredores, e uma supervisora, uma espécie de bedel [...] passava, olhava os cabelos, olhava as meias, o nosso uniforme [...] Aquela coisa bem formal. E chega o Klauss Vianna e rompe com tudo isso.

No primeiro dia de aula: ele entrou [...] e nós posicionamos, como todos os dias, na barra, aguardando a entrada do professor, imóveis, e o professor entrou e pediu para que nós nos sentássemos no chão! Nós só nos assentávamos no chão no momento de trocar as sapatilhas [...] O Klaus Vianna pede pra gente: “tirem a sapatilhas e vamos abrir essas meias, vamos dobrar essas meias até o joelho, porque eu quero ver os pés de vocês”. E nós ficamos assim sem saber o

⁶²⁰ COSTILHES, Eduardo. Notas de aula datadas da semana de 24 a 28 de setembro de 1984. São Paulo.

⁶²¹ COSTILHES, Eduardo. Notas de aula datadas da semana de 24 a 28 de setembro de 1984. São Paulo.

⁶²² COSTILHES, Eduardo. Notas de aula datadas da semana de 24 a 28 de setembro de 1984. São Paulo.

⁶²³ COSTILHES, Eduardo. Notas de aula datadas da semana de 24 a 28 de setembro de 1984. São Paulo.

que fazer! Um choque! Daí, naquele momento ele era o diretor da escola, veio nos dar aula. Era um privilégio ter aula com o diretor da escola! Então, como tal, vamos atender. Assentou todo mundo num círculo e aí ele começou a falar sobre a importância dos pés para um bailarino. Ah! E ele entregou para a primeira moça da fila, era a Mércia, uma tesoura [...] ela ficou assim... estática! Daí ele falou pra ela: “olha, você tira a sapatilha, puxa a meia, corta a meia, para você puxar até o seu joelho [...] eu quero ver seus pés!” Daí ela ficou imóvel, todo mundo imóvel. Então ele pegou a meia dela, puxou e cortou [...] Então todos foram fazendo a mesma coisa, nos sentamos em círculo e aí começou a aula. Ele passou cerca de uma hora e meia falando sobre a importância dos pés para o bailarino. E aí, pediu – e isso nunca tinha acontecido – que cada um tocasse o pé do outro! [...] Nós nunca tínhamos feito isso! Nós dançávamos juntas, tínhamos momentos, claro, a dança permite que um corpo toque no outro. Tocar o pé, para aquela ocasião, era uma coisa íntima, era uma coisa invasiva, e nós éramos umas meninas, a gente tinha aquela coisa de cumplicidade e tudo mais, mas até ali, pra nós, a gente fazer isso numa aula de dança [...] dentro da Escola Municipal de Bailados, era uma coisa assim... todo mundo ensaiando “Dom Quixote”, pro exame do final o ano...e aí booom! [...] E aí isso rompe com tudo, né? Nós ficamos perdidas! Todos! Todos! Um olhava para a cara do outro, o que vai ser da nossa vida? Quem é este homem? Santo Deus, o que ele vai fazer com a gente? E isso durou assim...os dois primeiros meses... Foi difícil! [...] O contato com o corpo, conhecer... o trabalho de consciência corporal [...] isso é o que eu levo até hoje, foi a marca que ficou! Eu conhecia o meu corpo daquilo que eu via... O que estava fora de mim, eu tinha uma visualidade do meu corpo. Então, o que eu via no espelho era o que eu conseguia exercitar. E eu tinha a minha formação: era exercício, exercício, exercício! Repetição, repetição, repetição! Para se chegar no máximo possível de uma técnica. Era aquilo que eu fazia. E eu sabia lidar com isso. Tudo bem! Agora, não podia mais olhar para o espelho! Ah! tinha uma outra coisa na aula dele: nós dançávamos, tinha inclusive improvisações, que era uma coisa que nós nem sabíamos o que era, mas ele propunha alguns exercícios, propunha jogos, só que a gente nunca tinha feito, ele fazia com que a gente fizesse de costas para o espelho, para a parede contrária. Então, nós não tínhamos nenhuma referência visual. Porque a idéia era: olhe para o seu corpo! Olhe para si; se perceba. A palavra perceber... era falada, ela não era sentida. Porque o que nós percebíamos era o que nós enxergávamos no espelho. Ou o que um companheiro ou uma colega dizia para o outro; ou até em brincadeiras que a gente fazia [...] E ele veio rompendo tudo isso! [...] Eu vejo que todas as pessoas que participaram, hoje são pessoas em São Paulo, que desenvolvem trabalhos diferenciados, que não perderam [...] a relação com a disciplina, com o rigor, com as rotinas, com esse processo de superação, mas de uma maneira sadia. Sem deixar de conhecer o seu próprio corpo, antes acho que sem deixar de se permitir um processo criativo intenso [...] elas acabaram indo por esta via. [...] Mas, ele saiu, ele não conseguiu completar o ano [...] entrou depois uma outra diretora que se chama Ady Ador, que era de uma linha muito técnica, e ela vem e reprova a turma toda! Quarenta alunos reprovados! Aliás, passaram duas pessoas. Os outros 38 foram reprovados. Aí houve, assim, mães e pais, a comunidade, houve uma manifestação muito grande... Então, nos deram dois meses para compreender o tal do “Dom Quixote”, pois não tivemos essas aulas. Esquecemos o que ia ser o exame! Aliás, ele nos ensinou, entre outras coisas, que não tínhamos que nos preocupar com aquele momento da avaliação. Aquilo era um momento! O que era importante, era o processo. O que a gente estava vivendo, o que a gente estava descobrindo! E como nós éramos todas muito meninas, nós tínhamos todos 16, 17 anos [...] pra gente aquilo foi encantador... foi dada a possibilidade. Nós não estávamos lá no oitavo ano pro momento do exame final, nós estávamos lá para conhecer os nossos corpos e nos tornarmos bailarinos de fato. E ele colocava isso pra gente, uma autonomia, e o que acabou acontecendo é que todo mundo embarcou. Um bando de molecada...todo mundo... ele estava revelando pra gente uma outra dança [...]

isso foi muito encantador [...] a grande maioria que era a massa ali, entrou na proposta, comprou a proposta [...] Mas ele não ficou até o final do ano, por uma questão política ele foi “saído” da escola [...] Aí veio esta senhora que assumiu a direção [...] eu acho que na verdade ela queria desconsiderar esse processo; designificar a mudança, então houve um retrocesso vamos voltar, sempre foi desse jeito! Voltar ao que era. Só que nesse voltar ao que era, todo mundo estava despreparado e ninguém estava mais se preocupando com isso. Nossas cabeças e nossos corpos já estavam em outro lugar, nós já éramos outros. E aí houve isso, esta reprovação em massa, todo mundo foi reprovado, e ninguém estava entendendo o que estava acontecendo [...] Porque ele entrou nessa escola e mexeu muito com a cabeça dos professores, e até os mais velhos e a gente percebia que existia uma certa [...] resistência, porque era o novo, mas havia um jogo ali... entendeu? Aí, assim mesmo os nossos professores, aqueles mais tradicionais, passaram a dar aulas... tinha um toque ali, diferente... retemperou! [...] Os outros continuaram nas suas dinâmicas, mas tinha uma coisa no ar diferente, que eu não sei te falar agora porque eu era aluna e hoje eu vejo de uma outra maneira [...] tinha uma certa liberdade, tinha uma coisa diferente ali acontecendo [...] Nós éramos, como eu te disse, meninas, e estávamos sendo apresentadas a coisas que a gente nunca tinha visto”.⁶²⁴

São muitos os conflitos gerados, mas como diz Vianna, com o conflito surge o movimento no corpo, na casa, na vida, pois o espaço entre as oposições gera embates que têm de ser vivenciados entre o princípio e o fim desse espaço intermediário.⁶²⁵

Para o bailarino e coreógrafo Ismael Ivo, que foi integrante do Grupo Experimental e estudou com Klauss Vianna no período em que este dirigiu o Balé do Teatro Municipal de São Paulo, chamava-lhe a atenção os aspectos mais simples, quase elementares, porém muito eficazes das aulas, que sobre ele tiveram grande efeito, e afirma que Vianna procurou ressaltar o que havia de brasileiro no seu corpo. Ele diz:

Dança não é competição. O Klauss Vianna dizia: — *A aula de dança não é ginástica. Tem um outro tipo de função, que é social, existencial, corporal, mental, espiritual.*

[...] Exatamente agora na Alemanha, duas semanas atrás, a implementação, pelo governo, de centros culturais, que era um modelo da França: centros coreográficos. Não só coreográficos, é um centro onde você explora e continua um processo de investigação da dança, e isso é uma coisa que o Klauss muitas vezes usava na relação que eu tive com ele. Não é a técnica, é a investigação.

O que eu aprendi fundamentalmente do Klauss não foi dançar, foi andar. Andar [...] a percepção corporal, a partir dos movimentos básicos. Isso foi o que eu estudei com o Klauss Vianna: como caminhar, como observar o seu próprio corpo. Às vezes o Klauss parava e dizia assim: — *Você move os seus quadris de uma certa maneira outra* [...] O Klauss conseguia, como professor, não só dar uma aula: — *Vamos fazer isso, vamos fazer aquilo.* Não, ele tinha um olhar sobre o indivíduo bailarino, e sabia ler as potencialidades do corpo do bailarino.

⁶²⁴ **Kathya Aires Godoy** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 6 de junho de 2007.

⁶²⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, p.77.

É uma coisa que, anos depois, eu introduzi no Festival de Viena [...] onde o professor não tem mais só a aula, mas faz uma análise completa de cada bailarino, dando chaves de possibilidades de como você usar o seu braço, que não é só o *port de bras*, e sim como levar pela sua fisicalidade a leitura de desenvolver uma potencialidade e uma expressão individual. Ler o bailarino, o potencial através de um olho individual, isso já tinha Klauss Vianna. [...] Eu acho que nós temos que voltar a ele, pegar o que ele escreveu, porque eu acho que ele é o nosso filósofo da dança, falava sobre conceitos. O Klauss deixou uma filosofia [...] buscava, filosoficamente, criar uma realização do corpo, da identidade do corpo brasileiro, que é uma coisa que a Márka agora apontou: como transferir o balé clássico, com a sua autonomia, com a sua imitação, mas dentro do corpo brasileiro? Que é uma outra coisa, uma outra história. Quer dizer, criar uma identidade pessoal de como o corpo brasileiro, enquanto dança, enquanto material, é diverso... É [por] isso que eu acho fundamental ter o Klauss como um filósofo da dança, uma pessoa que pensou sobre criar uma identidade individual do corpo brasileiro dançante. E que faz a diferença enquanto uma qualidade artística outra, que não é européia, que não é americana, mas que é brasileira.

O Klauss, quando olhava, assim: — *Mas suas raízes africanas vêm do quadril porque você move de uma outra maneira. Usa isso. O teu pé, como você usa o teu pé? Não só o rond de jambe, mas o jeito que você pisa no chão, o que trás? Trás energia da terra. Como isso transfere para o quadril, para os ombros? Isso eu aprendi com o Klauss, a partir dos movimentos cotidianos. Por isso que eu digo, o Klauss me ensinou a andar, a observar o meu próprio corpo, e como a transferência de movimentos no corpo transforma você para criar uma linguagem, uma identidade pessoal.*⁶²⁶

Para a bailarina Lílian Shaw⁶²⁷, que atua no Balé da Cidade, Klauss Vianna teve um significado diferente dos até agora apresentados; a influência dele sobre ela não foi percebida na época em que ele trabalhou no Municipal, mas assentou uma semente cuja germinação ocorreu posteriormente, como ela diz em entrevista a este autor:

[...] Eu acho que o Klauss, na época em que ele esteve aqui, foi nosso diretor, tudo o que ele propôs... eu não tive a visão do que era o Klauss [...] como tudo na minha vida é de trás para frente [...] para mim, o Klauss significou o plantio de uma semente que ele mesmo não sabia que tinha sido jogada [...] No sentido de que, hoje em dia, percebendo e vendo como ele via o corpo e enxergava todo esse outro lado do bailarino, à maneira dele, é claro, e com muito estudo, eu [...] através dos anos desenvolvi e percebi todo automatismo que os bailarinos, nós, os bailarinos, temos, não achando isso negativo, mas percebendo que precisamos aprender a trabalhar de uma outra maneira. Para sermos mais eficientes, termos mais contato com o corpo, porque durante anos eu dancei sem saber que eu tinha um corpo, exatamente. Claro que eu sabia que eu tinha um corpo! Mas eu não lançava a minha própria luz nesse corpo, a minha própria

⁶²⁶ **Ismael Ivo** – Depoimento cedido pelo SESC/SP. Projeto *Klauss Vianna, Um Resgate Histórico*. São Paulo, 7 de março de 2006. Depoimento Evento “Territórios da Dança”, realizado em março de 2006.

⁶²⁷ **Lílian Shaw** – Entrevista ao autor. São Paulo (Balé da Cidade), 14 de agosto de 2007.

consciência, e o Klauss já tinha isso. Ele era exatamente isso, naquela época; eu era cega ainda.

[...] Eu não me lembro de ter nenhuma rejeição, talvez num momento ou outro eu tivesse achando as coisas um pouco confusas aqui dentro, porque, é claro, ele propôs uma nova ordem, ele introduziu novas pessoas aqui no Grupo Experimental, que era um bando de bailarinos; e nós já éramos um em muitos, eram muitos os que não eram da nossa tribo.

Para ela, questionar toda a formação presente no seu corpo e através da qual se expressava em dança era muito difícil, e essa era a experiência constante no modo de Klauss Vianna conduzir as aulas que dava para a companhia. O fato é que as proposições dele não eram tão fáceis de ser assimiladas. Ela continua o seu depoimento:

[...] Não chegava a meu corpo. Não chegava! [...] Ele dava algumas aulas aqui, eu não sei se eu vinha para as aulas, talvez não. Porque eu ainda pensava, provavelmente eu pensava: eu preciso manter minha forma, se eu não fizer o clássico eu vou piorar, tem esses tabus, isso é tabu. Eu tinha todos eles comigo.. Eu levava na bagagem todos e mais alguns que você possa querer imaginar, eu levava, na minha pochete, preconceitos, não preconceitos, mas tabus... neuras, tinha tudo. E convivia com eles... convivi anos com eles [...] Então, eu acho que o Klauss não chegou no meu corpo, chegou uma semente (...) ele propunha uma coisa dele, ele era muito ele! Totalmente ele! Dentro do que ele conhecia do balé ele foi percebendo no seu próprio pensamento. Ele, que conversava com a gente, mas... para mim não chegou a ordem... chegou meio bagunçada e eu talvez estivesse tentando me ingerir dentro dessa ordem, dentro dessa nova ordem, que era uma confusão... é lamentável dizer isso, mas é um entendimento da época... mas era o meu processo [...] ele não chegou no meu corpo, ele ficou na minha mente.

Havia incertezas quanto ao modo de outros membros da companhia responderem às propostas, que, para aquele conjunto de bailarinos, representava algo muito novo. É o que Lílian Shaw deixa aqui entrever:

[...] Eu acho que era difícil introduzir na cabeça, não sei se da maioria [...] eu não chegava a formular pensamentos junto com um outro colega, que realmente levassem a alguma coisa, como: vamos procurar entender o que é isso, onde que nós estamos, o que ele propõe [...] a minha escalada aqui o meu crescimento aqui dentro foi tão difícil, tão lento [...] durante muito tempo eu estava muito preocupada comigo e eu mal enxergava o entorno [...] eu estava focada numa direção só [...] era na construção de mim, do que eu gostava de dançar mesmo; eu me adaptei ao estilo que eles faziam, apesar de ter uma formação só clássica [...] acontecesse o que acontecesse, eu ia. [...] Nenhum contato é à toa. Eu acho que tudo te modifica, mesmo que você não perceba na época [...] ele foi a única pessoa que nesses anos todos propôs realmente uma ordem nova, com pessoas novas [...] quando olho para trás, tem essa proposição, essa nova ordem de possibilidades. Podemos fazer essa aula ou aquela. Como eu posso escolher?

Sempre foi: “tenho que fazer”! E hoje em dia a gente vive tudo isso aqui. A própria aula que eu estou dando hoje [para a companhia], ela é optativa, ninguém precisa fazer. Vem quem quer, então eu nunca sei quantos virão [...] eles vêm se acham o trabalho interessante, e cada um à sua maneira [...] Hoje em dia eu vejo a importância disso, você ter alguma coisa para propor, ainda propor num lugar que tem uma certa tradição que impera, que é comum aqui no lugar, eu acho assim de uma coragem, de um valor! Porque o novo está sempre entrando na gente, a gente é que não percebe! Eu acho que a vida tem também um equilíbrio em que você consegue mudar, introduzir o novo, e ao mesmo tempo você tem que ter uma certa estabilidade do que você é... mas, é legal perceber... o novo, porque a gente não deixa o novo entrar... porque a gente se apega ao velho e você acha que você é aquilo. O novo de alguma forma é desconhecido. Se bem que, novo, é uma palavra perigosa. O que é novo? Porque algo é novo em relação a certos parâmetros. Diferente é propor uma nova maneira. Imagina você se autopropor: "Vou fazer a minha própria dança de um outro jeito". Isso é de uma responsabilidade...! É o que eu digo: "é o insustentável peso do ser".

Aluno de um curso de Expressão Corporal ministrado por Klauss, o ator Caíque Botkay, em entrevista a Joana Tavares, comenta sobre as leituras que ele fez em seu corpo, e indo além, fala da profundidade dos resultados desse trabalho:

[...] expressão corporal [...] era a palavra de ordem do começo dos anos 70, porque foi o grande vetor de diferenciação do teatro formal, foi toda essa experiência da queda da estrutura do corpo. Eu me lembro que nessa época, muito induzido até pelas aulas do Klauss, eu li o José Ângelo Gaiarsa, que é um psiquiatra paulista, que diz que o homem é bípede porque é uma estrutura mais tensa do que qualquer outro símio, que anda com as mãos fazendo apoio na perna. Ele está sempre em dois pontos de apoio porque ele está sempre pronto para correr contra alguma coisa ou de alguma coisa, é uma estrutura sempre ou defensiva ou belicosa, o fato de ele ter só dois pontos de apoio [...] eu vim a entender isso nas aulas do Klauss [...] ele perguntava por que as pessoas riem quando alguém escorrega numa casca de banana e cai no chão? Qual é a graça disso? A graça é o nervosismo de você ver uma pessoa desarmada na sua frente, uma pessoa que não está nas posições clássicas, sentada, em pé ou deitada. A pessoa está fora da situação urbana admitida pela tensão humana. Então, eu vivi isso com o Klauss sem parar, essa quebra dos paradigmas de como o ser humano deve se comportar, no pior sentido de comportamento que se possa trazer. E as aulas dele eram uma desmontagem de conceitos [...] o primordial [...] foi você entender as tuas defesas, entender as tuas barreiras corporais, como elas existiam para te afastar dos outros, para você se defender dos outros.

[...] Quando ele começou a explorar as minhas tensões, a mostrar [...] no primeiro mês de aula, eu envergonhadíssimo, ele me fez tirar a roupa, ainda foi caridoso porque me deixou ficar de cueca, fiquei pelado, cheio de mulheres, senhoras...E era um curso seriíssimo, tudo era muito sério, só que era um universo que me agradava muito; ali o meu aprendizado realmente começou. Subi na mesa e ele começou a apontar: olha aqui, o Caíque aqui nos ombros está carregando todas as culpas do mundo, como é que isso está afetando na cintura dele? ele tem uma adiposidade que ele não consegue trabalhar... Ele secou.... E eu lá, peladão em cima da mesa, ouvindo aquilo... E reconhecendo, falando: deve ser isso.⁶²⁸

⁶²⁸ Caíque Botkay – Entrevista à Joana Ribeiro. Rio de Janeiro: 10 de dezembro de 2004.

Botkay considera que esse trabalho fortaleceu a sua própria identidade, favorecendo-lhe o equilíbrio entre a razão e o subjetivismo, como proposto por Klauss:

A alma e a razão [...] o Klauss foi fundamental para eu unificar isso, principalmente quando ele começou a explorar as minhas tensões [...] para a identidade e para conhecer o meu corpo também. Para tentar juntar essas duas coisas tão separadas; não entendia muito de nenhuma das duas, só sentia que tinha um conflito muito grande com o que tinha à minha volta, dentro de casa ou socialmente.⁶²⁹

O ator também fala de efeitos contrários sobre algumas pessoas que se fechavam, abandonando as aulas:

[...] muita gente trancou o curso. Havia cursos que acabavam com 12 pessoas, e tinham começado com 30. É, mas a gente queria mesmo era ser mexido, era pior do lado de fora, fora doía mais, lá a gente apreendia coisas. Lá não precisava se defender. Era para desmontar. E todo mundo que passou por esse processo está legal até hoje. Ninguém procurou grandes sucessos nem comerciais, nem pessoais, essa vitrine absoluta que é hoje o meio, mas está todo mundo seguindo esse caminho com muita dignidade, as pessoas que ficaram.⁶³⁰

Também o ator Cecil Thiré fala da habilidade de Klauss Vianna em interpretar as pessoas, e relaciona essa habilidade com outras áreas do conhecimento como a psicanálise e a Fonoaudiologia:

E deu para perceber no Klauss uma característica fantástica, *ele era um investigador da pessoa, da natureza humana, através da linguagem do corpo*. E através da linguagem do corpo ele queria chegar à essência da pessoa. Nessa época eu fazia psicanálise, e através do verbo eu queria chegar ao mesmo lugar. E, mais tarde, eu pude ver a Glória Beuttenmüller⁶³¹ através da expressão da fala, querendo chegar ao mesmo lugar, ao entendimento do ser humano. E foram muito norteadores para mim [risos], o meu psicanalista, o Klauss e a Glória. Essas portas de entrada para o conhecimento da pessoa, como é que funciona uma pessoa [...] Porque se você tem alguma noção de como funciona uma pessoa, você pode fazer como funciona um personagem, que há de ser sempre uma transfiguração de uma pessoa, não é uma coisa aleatória, é uma transfiguração, uma síntese de uma pessoa, de uma personalidade humana.⁶³²

⁶²⁹ **Caíque Botkay** – Entrevista a Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2004.

⁶³⁰ **Caíque Botkay** – Entrevista a Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2004.

⁶³¹ **Glória Beuttenmüller** – fonoaudióloga e preparadora vocal carioca.

⁶³² **Cecil Thiré** – Entrevista a Joana Ribeiro. Rio de Janeiro: 08 de Dezembro de 2004.

Ele também se recorda dos efeitos que os exercícios de Klauss Vianna tiveram sobre o seu corpo nas aulas de Consciência Corporal:

Na conscientização corporal, ele fazia a transferência, caminhar, o passo, como você pode ser levado para frente e para o alto. Uma coisa te puxando para o alto, as costelas são como dois faróis te levando para frente a partir daqui⁶³³, e você transfere o peso de um pé para o outro, com consciência dessa transferência. São as coisas de que me lembro. E, o que vai te levar para frente, é como se puxasse por aqui⁶³⁴, ele falava isso. Ele também mostrou o plano baixo, o plano médio e o plano alto [...].⁶³⁵

A atriz Tônia Carreiro, falando sobre a montagem de “Navalha na carne”, diz que a sua experiência vai além de passar a verdade do personagem em cena; era também a sua verdade pessoal posta em *check* por Klauss nos ensaios, quando ela tinha de ser “buscada” a todo momento:

Por exemplo, ele começava dizendo assim: “Fique em pé e me conte o seu dia hoje”. E, de repente dizia: “Pára! Você, quando falou do seu café da manhã, você exagerou, porque você precisou de recursos de gestos, você não teve isso no café da manhã”. Ele fazia as pessoas chorarem até, porque diziam: “Ah, meu Deus, realmente eu menti aqui, que coisa!”. “Você está falando no seu café da manhã ideal, e não é, você não teve isso aí”. Era impressionante! “Porque o corpo fala tanto quanto a voz, você está me narrando uma coisa que não é verdade, quando você narra a verdade o seu corpo transparece, é preciso usar o corpo na medida”. E isso ele fazia com todos nós. “Como foi sua vinda para cá?”. Você contava e ele dizia: “Está certo, você contou a verdade. Você não mentiu para me contar que entrou no carro, e encontrou isso e aquilo antes de tomar o carro, você fez isso e aquilo, ou veio de ônibus”. Cada um se arrumava com ele com mentira e com verdade; através do corpo, ele sabia que a pessoa estava falseando a verdade. E no teatro você não pode falsear, no teatro o corpo tem que acompanhar exatamente o que você está falando. Era muito importante para nós.⁶³⁶

A bailarina e pesquisadora Lenora Lobo⁶³⁷, que foi assistente de Klauss Vianna em São Paulo, diferencia as aulas dele no Rio de Janeiro e as que ele dava em São Paulo. No período paulistano seu trabalho já não comportava códigos de movimentação estabelecidos e seu enfoque deslocava-se segundo as circunstâncias, mas na essência esse trabalho

⁶³³ Osso do esterno. Cecil se levanta e caminha apoiando as mãos no peito e direcionando os dedos para frente.

⁶³⁴ Região do osso externo.

⁶³⁵ **Cecil Thiré:** entrevista à pesquisadora Joana Tavares. Rio de Janeiro, 08 de Dezembro de 2004.

⁶³⁶ **Tônia Carreiro:** entrevista à pesquisadora Joana Tavares. Rio de Janeiro, 02 de dezembro de 2004.

⁶³⁷ **Lenora Lobo** - Depoimento dado por e-mail à pesquisadora Joana Tavares, 2007.

guardava os mesmos princípios básicos adequados tanto ao leigo quanto ao profissional, ao bailarino ou ator.

Muito se diferenciava a [...] fase do trabalho de Klauss do que eu havia vivenciado no Rio. Sem dúvida os fundamentos eram os mesmos, mas na fase do Rio suas aulas pareciam ainda muito inseridas na área de dança. Em São Paulo, Klauss propunha através dos estudos corporais, propostas inusitadas, buscando sempre a verdade e identidade do movimento e rejeitando as formas repetitivas e codificadas. Não trabalhava distinguindo enfoques específicos para atores, bailarinos, ou qualquer outro profissional. Seu trabalho iniciava no corpo de cada um, na história de movimento de cada um e se desenvolvia no objetivo de cada um, seja dança ou teatro. Se numa determinada turma, como a do Centro Cultural São Paulo, predominavam atores, Klauss aplicava os conhecimentos na construção de personagens, na intenção etc..., se predominavam bailarinos, na execução de habilidades, na improvisação... sempre a partir de um estudo corporal vivenciado na aula, como por exemplo, apoio dos pés, bacia ou coxo femural, espaço interno e por aí vai. Sempre investigávamos as possibilidades criativas, a partir de estímulos corporais.

Observação para ele, era um ponto crucial, sua pedagogia diária se construía a partir da observação de seus alunos, por isso não nos passava fórmula para dar aulas e sim nos aguçava a percepção e a compreensão. De qualquer forma eu, e alguns de seus assistentes, herdamos a sua proposta de método, onde estruturamos uma aula a partir de três momentos: a sensibilização (ou aquecimento), o momento do conhecimento (ou consciência) e a aplicação do conhecimento (em propostas de diagonais ou improvisações).

Aluna de Klauss Vianna na UFBA, a bailarina e professora Suzana Martins⁶³⁸ fala não só de aprendizado, mas também de estranhamento provocado por procedimentos usados em sala de aula, que, mesmo simples, produziam efeitos visíveis. Ela diz:

[...] o primeiro curso com Klauss foi o de “Impostação Corporal”, no qual foi criada uma grande expectativa, pois ele já era reconhecido como criador de um “trabalho de corpo inovador, que quebrava com as convenções da técnica de dança moderna”. Esse curso compreendia um aquecimento, onde Klauss trabalhava com exercícios básicos no chão, que levavam à consciência do corpo e terminava com improvisações, realizando uma espécie de *happening*, num clímax final. A observação era presente, onde o interesse era “uma pessoa fazer e outra observar”. Desse modo, analisava-se o alinhamento corporal de todos no grupo e terminava com observações como: “não pensem na carne, pensem no osso”, bem como: “não travem os músculos do glúteo”. Todavia, estes primeiros contatos “provocaram uma reação de conflito”, pois ele era “até de certa forma agressivo”. Klauss costumava colocar um lápis entre as pernas das bailarinas, para testar a posição do *en dehors* e se o lápis não saísse fácil quando ele puxasse, significava que a musculatura estava excessivamente contraída. Pode-se imaginar o estranhamento que tal atitude causou em algumas bailarinas clássicas [...] Seus exercícios eram muito simples, o que fazia com que muitos professores e bailarinos ávidos por exercitar o virtuosismo, tão comum ao balé clássico, desistissem de suas aulas. Passado o primeiro “susto”, Suzana conta ter absorvido vários ensinamentos, tais como a consciência de como fazer as posições básicas do balé, como *pliés*, *grand-pliés* e *élevés*; aprender a analisar o

⁶³⁸ Suzana Martins – Depoimento recolhido por Joana Tavares, 13 de outubro de 2001, Bahia - Salvador.

corpo - observando e identificando como outro corpo se movimenta; distribuir o peso sobre o triângulo dos pés, manipulando os seus dedos. Outra frase importante era que “cada corpo é um corpo”, despertando para a procura da individualidade de cada um e conseqüentemente, para a adequação da dança aos corpos diversos. Para ela, o contato com o trabalho de Klauss solucionou vários pontos de tensão, desde o excesso de força utilizado para realizar um movimento, que gerava excesso de tensão e desequilíbrio, até a própria aceitação.

Os primeiros cursos de Klauss buscavam o alinhamento corporal; porém quando ele começou a fazer terapia, passou a trabalhar com um laboratório de sensibilização, em que trazia temas, induzindo os alunos a dançar e interpretá-los até a exaustão. Suzana diz que algumas pessoas passavam mal, como sua amiga Marli Sarmiento que precisou sair, pois teve ânsias de vômito. “Klauss quebrava assim com a estrutura formal da performance”, demandando de seus alunos que buscassem o menos comum, evitando os “vícios corporais”. Era o princípio da “desconstrução do movimento”.

Para Suzana, o trabalho de Klauss era feito a partir da intuição, de maneira sutil, sem uma sistematização. Ele sempre começava as aulas com alguma novidade e valorizava a dança brasileira [...] Para Suzana é difícil identificar o trabalho de Klauss como sendo uma técnica, pois ele não o codificava e costumava trabalhar com princípios, não se preocupando em desenvolvê-lo como uma técnica. Seu trabalho ativava a conscientização, levando a pessoa a ser não só um artista melhor, como um indivíduo melhor [...]

Com um olhar de admiração e respeito, mas também com uma consciência crítica – desenvolvida ao longo de anos como militante do Partido dos Trabalhadores –, a bailarina e pesquisadora Ana Terra conta uma *experiência* em alguns aspectos diferente dos depoimentos anteriores, principalmente pelo fato de ter participado do trabalho de Klauss Vianna sem uma formação prévia em aulas de balé; ou seja, com um corpo que, certamente, deveria passar por uma “desconstrução”, mas não propriamente relacionada à tradição clássica dessa dança.

[...] Como o Klauss estava investigando um jeito novo de trabalhar o ensino de dança, toda uma abordagem própria da educação somática, é óbvio que ele ficava no experimental. E dentro do experimental acontecem grandes equívocos quando você, de uma certa maneira, não estabelece conexões com outras abordagens ou com outras referências, inclusive científicas. Mas, isso pode acontecer com qualquer linhagem Feldenkreis, Eutonia, seja lá quem for. Eu acho que a liberdade que o Klauss tinha de experimentar é a liberdade de alguém que estava trabalhando com isso, com a educação somática nas artes. Que é diferente de alguém que está trabalhando com a educação somática na área da saúde, a responsabilidade é outra. Isso eu tenho bastante consciência [...] Eu tinha começado a dançar com 21 anos, oficialmente. Eu não tinha nenhum quadríceps de jogador de futebol. Ele odiava aqueles com quadríceps fortes do pessoal do clássico. Então, o que aconteceu comigo? Eu não tinha nenhum problema de hiperextensão na perna. E aí eu entrei nesse modelo de relaxar o quadríceps, soltar o joelho durante um tempo e fiquei com uma marca de genuflexão de tanto que eu, ouvindo ele mandar os outros pararem de esticar o joelho, eu ficava meio dobrada, só que eu não tinha o joelho hiperesticado.

[...] Acho que isso era uma coisa que acontecia muito porque os públicos eram heterogêneos nas salas do Klauss; o que por um lado era bárbaro, por outro eu acho que ele estava, em alguns momentos, muito centrado numa tentativa meio desesperada de falar para a dança mais tradicional: "Olha, olha para as formações, olha para os corpos, o que que a gente tem que reconstruir, desconstruir"; ele estava num diálogo com a dança. E eu, assim como outros, estava num processo de construção, sem essa história nas costas. Esse pessoal que estava lá, por exemplo, na Oswald de Andrade, no anos 90, não era só eu que tinha começado a dançar mais "velha" e não tinha feito, por exemplo, o balé clássico. Isso era uma coisa que a gente conversava muito, a gente não tinha coisas para desconstruir, a gente tinha que construir [...] Isso se agravou mais na época em que eu trabalhei com o Rainer; o Klauss, eu acho que, como ele era paradoxal, tinha um pensamento muito artístico, muito elástico e ele era paradoxal; o paradoxal pelo menos é legal porque ele é contraditório, então você enriquecia. O Rainer, na tentativa de sistematização do trabalho do Klauss, foi para um caminho muito rígido, coisa de tónus mesmo, manutenção, ação das direções, das oposições, do alinhamento. Para mim, particularmente, se por um lado me deu um rigor que eu precisava, por outro foi péssimo corporalmente, porque eu entrei num quadro de retificação de coluna. Eu era uma pessoa de uma tipologia que precisava dessa organização para dançar sem cair numa colocação excessiva da bacia no eixo; enfim, depois de um tempo de trabalho eu estava com minha sétima [vértebra] fora do alinhamento, porque eu retifiquei a minha coluna inteira, eu não tinha mais curva. Bem, o que eu estou querendo dizer com isso? Que isso é o equívoco do trabalho? Não, são contradições de um processo de pesquisa, sem dúvida nenhuma, mas eu acho que olhar para isso faz parte. Isso não retira do Klaus a grandiosidade da pesquisa dele, e eu hoje em dia, na pesquisa de algumas abordagens somáticas, quando elas entram na dança, vejo as suas especificidades; isso é muito comum, quer dizer, em cada abordagem você vai encontrar questões críticas, e o problema maior, que eu acho, é quando isso entra na sala de dança como uma verdade, como a verdade.

Então, o que eu encontrei nos colegas da minha geração é que talvez eu seja um pouco mais "filha bastarda" porque sou uma pessoa mais crítica. Eu não consigo muito... me ligar em pessoas ou em propostas de uma maneira cega [...] que eu acho que faz parte um pouco do artista, às vezes, essa paixão, mas eu nunca fui só artista. Acho que, com toda essa trajetória que eu te falei, esse lado mais reflexivo, mais distanciado, também existe em mim.⁶³⁹

É ainda Ana Terra que, com o mesmo olhar atento, vê um Klauss Vianna um pouco diferente do que ele próprio imaginava para o professor de dança: um Klauss contraditório, que repete atitudes semelhantes às que ele desaprovava nos anos iniciais de sua formação, em Belo Horizonte:

[...] O Klauss era muito bravo, todo mundo sabe! E apesar de toda essa revolução eu acho que o Klaus, como uma pessoa do seu tempo, apesar de estar trabalhando com [...] uma proposta extremamente transformadora e de quebrar a estrutura da sala de aula em vários aspectos, a estrutura tradicional de ensino, ele carregava resquícios da formação que ele teve. Acho que o distanciamento crítico dele sobre isso ia até certo ponto [...] Eu vou te contar um fato: [...] por mais que estivéssemos muito juntos, muito próximos, eu me

⁶³⁹ **Ana Terra** (Ana Maria Rodrigues Costas) – Entrevista ao autor em 15 de agosto de 2007, São Paulo.

lembro que a primeira vez que falei com ele que estava querendo criar um trabalho ele virou pra mim e falou assim: "Primeiro vai encaixar sua bacia, depois você volta para conversar". Tinha um lado meu, prazeres e dores, que ficava arrasado. Só que tinha um outro lado meu, meu amigo [dizendo] que não ia ser isso que me derrubaria, entendeu? [...] Porque eu acho que quando você passa por essa vida de ação política, de luta contra o autoritarismo, não vai ser o Klaus Vianna que vai dizer pra mim que eu não vou poder dançar [...] tinha uma coisa em mim maior do que isso, que era a minha consciência de mim, que começava a ser uma criatura e porque a minha questão era pesquisar o corpo, era pesquisar novas linguagens, é encontrar na arte, na dança, uma intenção de transformação, trabalhar com a questão do contemporâneo [...] Acho que muitas pessoas brigaram porque o Klauss era assim, intenso! Intenso como todo grande mestre, principalmente as que vieram dessa trajetória como ele e que passaram por uma situação social dramática, que é uma questão que a gente não pode deixar de fora. Tenho bastante consciência disso na vida do Klauss, essa intensidade no sentido de uma crítica de entender, de perceber que o meio dele não dava condições para ele realizar sua obra. Então, há certo descontentamento eterno, a angústia. Tinha dias, por exemplo, que o Klauss entrava em sala de aula e ele estava visivelmente "puto", visivelmente de saco cheio, de talvez ter que lidar ali com "20 criaturinhas" que estavam começando, alunos que estavam não sei onde [...] Eu sei o que é isso porque a gente é professor, tem momentos na vida em que você não está a fim de ensinar, está a fim de fazer outras coisas... então, essa intensidade e que era tanto no sentido maravilhoso que revelava de conhecimento da dança para quem estava perto dele, mas também essa intensidade dessa figura artística que vivia num país como o Brasil naquele contexto histórico dos anos 80, que era muito duro! Produzir arte, produzir dança [...] E ele é de uma época, diferente das novas gerações, que não tinha tantas possibilidades de se requalificar [...] porque o que ele queria fazer era uma coisa, e não tantas outras e tantas coisas [...] porque ele estava investigando o que eu considero uma das abordagens de educação somática no Brasil; ele é uma referência, sem usar essa nomenclatura [...] ele estava fazendo uma coisa que estava sendo feita em outros países; há controvérsias de quanto ele sabia, se tinha ou não essa intuição, mas ele estava investigando algo muito próprio, algo muito importante, que tem esse marco todo aí na dança brasileira. Eu acho que essa intensidade era tudo isso, mas estava ali dentro do Klauss, esse professor bravo, de dança clássica, o qual ele muitas vezes criticava do ponto de vista da metodologia do ensino e do jeito, às vezes [...] eu te diria o seguinte: essa relação mestre/discípulo, quando ela está no ensino informal da dança, muitas vezes ela ainda tem essa qualidade: é o mestre que vira pra você e diz: "Ah! Primeiro fique 20 anos trilhando o deserto, depois volte", ta? normal! Ao mesmo tempo, este Klauss Vianna que falou pra mim: "Vá encaixar sua bacia". Ah! Outra vez ele fez uma coisa pior! Uma aluna minha chegou pra ele e disse: "Klauss Vianna, eu faço aula com a Ana Terra. Ele virou e falou assim: não conheço!". Por que que ele falou isso? Eu leio assim: o medo, ou um pouco o receio, das multiplicações do trabalho dele por gerações que vinham vindo e se apropriando criticamente, transformando; é muito difícil isso para um mestre, a gente sabe disso [...] Mas essa história pra mim é marcante porque esse mesmo Klaus foi capaz de fazer coisas maravilhosas [...] Esse mesmo Klauss, que dizia "Encaixe sua bacia, e depois me procura" [...] tinha esse espírito também. [...] esse é o Klauss que tem pra mim essa intensidade interessante, paradoxal... eu acho que ele é uma figura paradoxal como todo mundo.⁶⁴⁰

⁶⁴⁰ **Ana Terra** (Ana Maria Rodrigues Costas) – Entrevista ao autor em 15 de agosto de 2007, São Paulo.

A bailarina e atriz Fernanda Vianna, filha de seu irmão Ruy, comenta sobre a pessoa de seu “tio Klauss” que, para ela, mesmo sendo uma pessoa doce podia tornar-se perturbadora:

“... se ele estivesse nesta mesa ele estaria te provocando, me provocando e achando os pontos nos quais você está assentado, os pontos nos quais eu estou assentada... mesmo na vida [...] ele era uma pessoa doce, mas ele era extremamente perturbador! ”.⁶⁴¹

Por sua vez, é assim que dele se lembra o diretor teatral Aderbal Freire Filho, em entrevista a Joana Tavares:

[...] do Klauss, você me perguntou que memória tenho dele, eu diria que de um mestre, essa sensação de sabedoria, o que ele propunha ou dizia, a gente via como resultava, que de fato ele tinha um saber especial e conseguia nos passar, ele dizia: "faça assim", e a gente sentia. Então, essa idéia de mestre, de sábio, todas essas idéias, essas pessoas que têm um conhecimento que é da sua especialidade e, por extensão, da vida, eu associo muito ao Klauss.⁶⁴²

Nesse rol de opiniões que ora convergem ora se afastam – impressões, interpretações, representações e diferentes *experiências* –, o que vejo, antes de tudo, é o esforço do indivíduo Klauss Vianna como o de qualquer ser humano que deseje organizar-se para se conhecer. E nessa busca permanente do autoconhecimento, era natural que se intercalassem momentos de plena afirmação e de comportamentos contraditórios.

Sobre a minha *experiência* com Klauss Vianna – antes, como aluno, e hoje como pesquisador, estudando suas *narrativas* – não posso esquecer da longa duração de suas aulas (duravam, em média, duas horas); eram aulas que “não acabavam nunca”, como ele mesmo dizia; o mesmo aconteceu com sua pesquisa, que se alongou por vários anos sem que ele tenha encontrado respostas definitivas ou um nome específico para o estudo. Importava, sim, lançar sementes no corpo de cada um, abrindo espaços na mente e nos músculos, esperando que as respostas viessem, ou não: isso é Klauss Vianna. Ele fez, e propôs que fizéssemos, perguntas; estive à procura de possibilidades; experimentou a si mesmo e propôs que nos experimentássemos para que, no íntimo de cada um, mas em ato coletivo procurássemos respostas. Nessas procuras ele também se incluía, e quem sabe se não seria ele o maior interessado nessas respostas? Como alguém que investiu esforços,

⁶⁴¹ **Fernanda Vianna** – Entrevista ao pesquisador. Belo Horizonte, 27 de abril de 2007.

⁶⁴² **Aderbal Freire Filho** - Entrevista à pesquisadora Joana Ribeiro Tavares em 12/12/2001.

seja nele mesmo – como quem se vê sempre como um aprendiz – seja na relação com os alunos, ele parece ter buscado cada vez mais profundamente as possibilidades de sua aproximação consigo mesmo e das pessoas com elas próprias; e acabou por desvendar potencialidades humanas talvez ainda não percebidas até então, canalizando-as expressivamente, pela via do corpo, para o ato de viver.

5.1 - Tensões em torno de Klauss Vianna

Instado por amigos, alunos e admiradores a escrever sobre o seu trabalho, organizando no papel suas idéias, Klauss Vianna mostrava-se reticente em fazê-lo, preocupado mais em prosseguir em seus estudos do que em registrá-los “*rigidamente*”, como uma técnica acabada. Para ele, a fluidez pretendida com o movimento dançante era por demais distante da formatação por intermédio das palavras. A flexibilização que buscava no trabalho corporal, ao propor a soltura das articulações, pretendendo prover todo o corpo de uma ampliação dos seus espaços internos, de um fluir orgânico dos movimentos, valorizando a singularidade dos executantes, não se prestava ao registro com outra linguagem, ou seja, não seria passível de uma tradução, ainda mais que a linguagem verbal imobilizava a dança, não possibilitando que essa fosse ‘vista e apreendida’ como se deve. Mas se a “*translatabilidade*”, como diz Benjamin (1992)⁶⁴³, ou seja, a possibilidade de algo ser traduzido numa outra linguagem, não se efetiva nesse caso, por outro lado acredito que a preservação dos seus princípios ordenadores do trabalho de Vianna, ainda que sob a forma de palavras, não é de se desprezar. Nesse aspecto, poderíamos considerar, valendo-nos da reflexão de Humberto Eco (2007), que, se traduzir é necessariamente perder, deve-se, de certo modo, assumir essa perda, propondo, em contraposição a ela, a idéia de negociação.⁶⁴⁴ Assim, o ato de traduzir passa a ser visto como uma relação entre perdas e ganhos – não se tem tudo –, mas é, antes de qualquer coisa, uma relação necessária, uma vez que não tê-la de modo algum poderia constituir uma perda maior. Negociar é perder

⁶⁴³ BENJAMIN, Walter. **The task of the translator**, in *Theories of translations: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: the University Chicago Press, 1992, p.72.

⁶⁴⁴ ECO, Humberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

aqui, para ganhar mais adiante; valendo-me agora de Benjamin⁶⁴⁵, uma “*tradução deriva do original não tanto pela sua vida, mas pela sua pós-vida, ou o que acontece no momento após a tradução*”, sendo aberta à subjetividade dos que dela farão uso. Sem ter como escapar de tal risco, compete-nos, quando traduzimos, estar alertas. É ainda Benjamin que nos ajuda a entender melhor a questão:

[...] os fragmentos de um vaso que são colados juntos devem ser ligados um ao outro até mesmo nos menores detalhes, embora eles não possam ser exatamente como o outro. Da mesma forma uma tradução ao invés de parecer com o significado do original deve, adoravelmente em cada detalhe, incorporar o modo de significação do original, assim fazendo com que ambos, a tradução reconhecível e os fragmentos, sejam na verdade a linguagem no sentido pleno, assim como os fragmentos são parte de um vaso.⁶⁴⁶

No caso de Klauss Vianna, a tradução de sua *experiência* em livro foi tarefa realizada por um outro: o jornalista Marco Antônio de Carvalho. Na verdade, foi o resultado de transcrições das entrevistas feitas com o artista pela crítica de dança Ana Francisca Ponzio, por Luis Pellegrini e pelo jornalista Marco Antônio de Carvalho, que deu ao texto a redação final, aprovada por Klauss. Se, de algum modo, a obra não pareceu totalmente satisfatória a Klauss Vianna – e isso não sabemos –, pois “*a tarefa do tradutor consiste em encontrar o efeito que é pretendido (intenção) [...] e que produz um eco do original*”⁶⁴⁷, por outro lado, nesse caso, deixou registrados os princípios orientadores de sua *experiência*, e que poderão ser lembrados, e mesmo seguidos, sendo talvez experienciados de modos diversos por aqueles que se interessarem em conhecê-los.

O campo da pesquisa em dança no Brasil⁶⁴⁸ em nível de pós-graduação iniciou-se em 1987 na UFBA; para isso muito contribuiu o trabalho de Klauss Vianna, pois como diz Aquino (1993:16), ele “*consolidou o Curso de Especialização em Coreografia na UFBA*

⁶⁴⁵ BENJAMIN, Walter. Op. cit. 1992, p.79

⁶⁴⁶ BENJAMIN, Walter. **The task of the translator**, in *Theories of translations: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: the University Chicago Press, 1992, p.79 BENJAMIN, Walter. Op. cit. 1992, p.79

⁶⁴⁷ BENJAMIN, Walter. Op. cit. 1992, p.77

⁶⁴⁸ O primeiro curso de graduação em dança no Brasil foi criado em 1956 na Universidade Federal da Bahia, o segundo, no Paraná; o da somente 29 anos depois, na Unicamp, no Estado de São Paulo. Os cursos de pós-graduação só aparecerão em 1987, na UFBA (*lato sensu*), e depois em 1994, na PUC de São Paulo, dentro do Programa de Comunicação e Semiótica. Posteriormente na Bahia, em 1997, cria-se o PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, que engloba também o teatro. No caso da PUC, a pós-graduação tem origem no CEC – Centro de Estudos do Corpo, criado em 1986 pela Prof. Helena Katz, núcleo de profissionais, bailarinos ou não, que se reuniam para a discussão em torno de temáticas ligadas à área corporal. A UFMG, no âmbito do mestrado em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes, começa em 2005 a aceitar candidatos ligados à dança, dentro da linha de pesquisa de Crítica da Imagem em Movimento.

(*pós-graduação latu senso*), *permanecendo todo o ano de 1987 transmitindo seu método.*” Desde então, muito se tem discutido sobre a pertinência da classificação e do registro de seu trabalho como uma técnica, ou não. Seu filho, Rainer Vianna, defendeu que o trabalho do pai deveria ser considerado uma técnica.

O registro foi feito em fins dos anos 80, quando Klauss Vianna recebeu da Fundação Vitae uma bolsa de estudos, e escreveu o ensaio “*A Dança*”, lançado em 1990. Já na pré-introdução da obra, ele reafirma o propósito de não “*demonstrar um método pronto e acabado*”.⁶⁴⁹ Todavia, em 1992, Rainer Vianna, com a esposa Neide Neves e o próprio Klauss, abrem a Escola Klauss Vianna⁶⁵⁰, em São Paulo; a ideia era ensinar o que Rainer passou a denominar “*Técnica Klauss Vianna*”. No vídeo “*Memória Presente*” (1992), Rainer diz que em seus

[...] workshops pelo Brasil afora as pessoas perguntam o que é essa “*Técnica Klauss Vianna*”, de onde ela partiu? Ela tem a ver com Eutonia, com Gerda Alexander, com antiginástica, ela tem a ver com Biodança, ela é terapia, o que é isso? [...] e aí eu digo que a *Técnica Klauss Vianna* é uma coisa muito simples e clara. Que eu posso explicar resumidamente para você, porque toda essa história de dançar a vida é uma coisa muito séria [...] como a Gerda Alexander, que estava morrendo e descobriu uma forma de não morrer, que foi a técnica dela; o Mathias Alexander, o declamador; o ator, quase perdendo a fala, descobriu uma técnica de não perder a fala. Eu acho que o Klauss, pra não morrer, através dos defeitos dele, ele descobriu a perfeição anatômica [...] eu acho que isso é tão lógico [...] a gente discute muito isso...a gente briga muito por isso... essa coisa de não assumir. Assim como Martha Graham é uma técnica, como Eutonia é uma técnica, se cientificou como uma técnica, como Alexander Technic, é uma técnica. Eu coloquei o nome de *Técnica do Movimento Consciente – Klauss Vianna*, sob um aspecto meu, claro [...] Existe uma estrutura e essa estrutura tem um decorrer, uma lógica estrutural, ela tem onde chegar, ela tem um caminho. Ele nega [...] o Klauss confunde um pouco autoria com individualidade [...] Eu acho que as coisas se abrem só depois que elas se fecham, eu acho que nada se abre à-toa [...] Eu estava brincando, né? [...] o velho [apontando para ele] e o novo [apontando para o Klauss], o conservador e o revolucionário [...] Porque eu acho que primeiro era fundamental, e eu não estou me colocando numa posição prepotente, eu estudei a técnica a tal ponto, que eu dissequei ela, para entender o que o Klauss queria. Por que esse calcanhar era pra fora? As pessoas faziam, mas ninguém entendia, e viajam, porque o Klauss tem um carisma e tal, e a maneira como Klauss conduz uma aula é fascinante, mas a nível de compreensão, ninguém compreendia por quê? Na hora que você ia mesmo dar uma aula técnica [...] na hora de compreender mesmo o porque daquilo, o didatismo da coisa, eu nunca sentia que tinha uma didática. Eu acho que as coreografias que ele criava tinham toda uma interpretação que, na época, você revendo as matérias, era chamada de teatral, porque tinha uma ligação com a expressividade muito grande! Acho que Klauss sempre buscou na didática esse caminho, na forma de expressividade. O que que é o corpo? O mecanismo, a compreensão desse mecanismo para uma forma de expressividade

⁶⁴⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. *Op. cit.*, 1990, p.9.

⁶⁵⁰ A escola funcionou pouco mais de três anos, sendo fechada após a morte de Rainer Vianna em 1995.

que a gente tem que botar pra fora. Eu sinto, enquanto herdeiro de algo, que a Técnica Klauss Vianna tem que existir enquanto “Técnica Klauss Vianna” [...] Vai chegar um momento que esse ciclo que você fala [...] cada um tem tua visão, tá, legal! [...] a Zélia, o Duda ta lá na França fazendo, dançando [...] mas eu acho que vai chegar um momento que... um de nós e... com a tua autorização [...] esse ‘ciclo Klauss Vianna’...não é tão aberto quanto parece ser! Eu acho. Ela tem muito cientificismo, a Técnica Klauss Vianna tem um embasamento que muitas vezes não parece, que é como se ela fosse uma ‘porra loucura’; eu sinto isso nas pessoas no geral... fica uma coisa meio louca, entendeu? Pirada!⁶⁵¹

Defendendo veementemente sua idéia, Rainer, com o apoio de Neide Neves, trabalharam desde os anos 80 na sistematização do trabalho de Klauss Vianna, que, segundo Miller (2005: 9), passou por diversas denominações, como *Dança Livre*, *Técnica de Dança Consciente*, *Técnica do Movimento Consciente* e, finalmente, *Técnica Klauss Vianna*. Tal como ele diz no depoimento em vídeo, além de “dissecar a técnica”, ele se vê como herdeiro dela em dois sentidos: primeiro, como alguém que vivenciou o processo e que, portanto, traz, deste, uma memória corporal e intelectual, uma herança como discípulo; e, segundo, como um herdeiro, de direito, do espólio prático-intelectual do pai, pois com o tempo passou a questionar o fato de as pessoas que estudaram com KLAuss utilizarem o seu nome, e os ensinamentos com ele aprendidos, em atividades de dança que passaram a desenvolver. Essa situação foi vivida pela bailarina e professora Ana Terra, que estudou com Klauss Vianna e com Rainer. Ela conta:

[...] eu fiquei dois anos muito ligada a ele [a Rainer], e eu, mais outras pessoas daqui de São Paulo, passamos por um processo muito desagradável e que inclusive me fez ter um pensamento crítico muito grande em relação a toda essa história. Que foi assim: o Rainer, quando ele patenteou a ‘técnica’, ou na tentativa dele, ele começou a perseguir as pessoas que falavam que tinham estudado com o Klaus, mas que não tinham o “credenciamento”, veja só! A partir do momento em que abriu a escola, ele patenteou [...] ele passou literalmente, e eu não estou falando da boca para fora ... eu recebi uma intimação judicial, quer dizer, de uma advogada, eu e mais algumas pessoas, dizendo que se eu dissesse que eu havia estudado esse trabalho, se eu usasse, porque eu dava aula como professora e usava a Arte do Movimento Consciente; porque como eu trabalhei com movimento de Laban, movimento consciente era o nome da minha aula para leigos, e ele disse que eu não poderia usar o termo: movimento consciente. Olha que loucura! Porque ele começou a querer dizer que “*só vai poder dizer que bebeu na fonte alguém que passou por uma sistematização do que o que eu [Rainer] estou chamando de técnica e que veio dessa fonte*”. Eu sei que o Klaus não concordava com isso, acho que na época o Klaus já havia falecido [...] mas depois o Rainer parou com essa história [...] foi muito doloroso

⁶⁵¹ RAINER, Vianna, in videodocumentário “*Memória Presente*”, de Cássia Navas. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1992.

para mim [...] quase que eu tive vontade de negar toda essa minha formação, porque dizia: meu Deus do céu, eu praticamente só estudei isso, e de repente o Rainer Vianna, com o qual eu trabalhei dois anos, está dizendo que eu não fui lá e que não peguei um credenciamento de uma escola que ele abriu há pouco tempo. Isso foi muito conflitante para várias pessoas e criou, acho, várias inimizades com o Rainer. Acho que essa foi uma tentativa infeliz, apesar de achar que a tentativa de organização e de sistematização de materiais é muito rica e importante. Talvez o jeito que ele escolheu para fazer isto não tenha sido interessante naquele contexto histórico.⁶⁵²

A partir dessa sistematização, Neide Neves⁶⁵³, hoje professora e pesquisadora da PUC – SP e da Universidade Anhembi Morumbi (SP), em sua dissertação de mestrado “*O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – Técnica Klauss Vianna*”, aborda o trabalho de Klauss Vianna segundo a Teoria Geral dos Sistemas – TGS, “*para entender como o conjunto de princípios trabalhado por ele constitui um sistema e de que forma, enquanto tal, dialoga com outros sistemas, como o corpo e o ambiente*”.⁶⁵⁴

Outras pesquisas se incorporam ao rol de investigações sobre o trabalho de Klauss Vianna, cada qual apresentando diferentes olhares sobre ele. Clélia F. P. de Queiroz (2001), em “*Cartilha Desarrumada – Circuitações e trânsitos em Klauss Vianna*”, dissertação defendida na PUC - São Paulo, em 2001, faz um levantamento dos conceitos, princípios e hipóteses do trabalho de Vianna com base nas ciências cognitivas e na semiótica peirceana; ao tratar o conteúdo desse levantamento à luz da teoria evolucionista de Darwin, ela procura “*entender os processos de comunicação do corpo e, para tal, trata a arte como ciência aplicada*”⁶⁵⁵.

Joana Ribeiro, docente da Faculdade Angel Vianna de Dança, na dissertação de mestrado “*A Técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro*” (2002) e na tese de doutoramento “*Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no teatro brasileiro*” (2007), analisa o trabalho de preparação corporal e direção desenvolvidos por Klauss em diversas montagens cênicas, reunindo um extenso levantamento de sua produção artístico-profissional.

⁶⁵² **Ana Terra** – Entrevista ao autor. São Paulo, 15 de agosto de 2007.

⁶⁵³ NEVES, Neide. **A técnica Klauss Vianna vista como sistema**. Rio de Janeiro: Editora Cortez, 2003, p.124.

⁶⁵⁴ NEVES, Neide. **A técnica Klauss Vianna vista como sistema**. Rio de Janeiro: Editora Cortez, 2003, p.124.

⁶⁵⁵ QUEIROZ, Clélia. **Cartilha desarrumada – Circuitações e trânsitos em Klauss Vianna**. São Paulo: PUC, 2001, s/p.

Também a publicação da historiadora Glória Reis, professora do CEFAR - Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (BH) e do UNI-BH, fruto de sua dissertação de mestrado “*Cidade e Palco, experimentação, transformação e permanências*” (2005), descreve sobre traça as trajetórias do Grupo Teatro Experimental e do Grupo Trans-Forma, de Belo Horizonte, nas décadas de 60 e 70, mostrando a importância de Klauss Vianna nas produções da cidade.

Jussara Miller, na dissertação de mestrado “*A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna*”, defendida na Unicamp em 2005, e também como professora da técnica Klauss Vianna há 11 anos, apresenta o trabalho de Vianna como técnica estruturada, por intermédio da coreografia “*Corpo Sentado*”. Ela escreve:

Por se tratar de um estudo relativamente recente, há várias discussões sobre a validade desta sistematização, sendo que poucos a conheceram e, quem vivenciou as aulas de Klauss Vianna, e não a sistematização, resiste a reconhecê-la como técnica, já que ele próprio não o fez [...] Não se trata de aprisionar ou cristalizar o trabalho. Pelo contrário, com uma sistematização, as bases ficam claras e firmes para poder construir, transformar e pesquisar um caminho. É aí que está o movimento de uma pesquisa: explicitar o trabalho, criando uma discussão detalhada para mantê-lo vivo no presente para as próximas gerações. A sistematização foi, sem dúvida, uma grande conquista.⁶⁵⁶

A ‘resistência’ citada por Miller justifica-se, a meu ver, na própria colocação “já que ele mesmo não o fez”; não vejo argumento maior, pois Klauss não quis sistematizar uma técnica. E quanto ao fato de a sua pesquisa ter se tornado “sem dúvida, uma grande conquista”, pergunto: terá sido mesmo e em qual contexto? No vídeo *Memória Presente* (1992), ele fala claramente que as sistematizações deveriam ser feitas pelas gerações sucedâneas aos criadores de algo. Porém, quando isso ocorre, ele salienta, como no caso dele, já se trata do referencial do outro: no caso, é o outro sistematizando com a interpretação e entendimento que faz do trabalho que ele [Klauss Vianna] realizou. Considero tal entendimento muito importante para a análise do fato em questão. Nessa linha de entendimento, acompanhemos o que diz a bailarina Zélia Monteiro sobre a formalização do trabalho de Klauss:

⁶⁵⁶MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna*. Campinas: UNICAMP, 2005, p. 10.

“... eu acho perigoso. Perigoso formalizar! Eu acho interessante para estudar, formalizar para estudar [...] não sei se dá para dizer isso [...] Você formaliza de uma maneira particular sua, para estudar melhor. Eu tenho lá, por exemplo, os tópicos que eu elegi na conversa com o Duda e com o João sobre o processo. Mas é a Zélia que fez aquilo não é? O Rainer faria outra eleição! [...] seria uma leitura do trabalho de Klauss Vianna assinada por Zélia. Uma leitura assinada por Rainer. Isso eu acho que pode ter, né? Senão, se torna um pouco perigoso, porque ela é um tipo de técnica ou de método, não sei como chamar, que é muito aberta para você determinar algumas coisas. Um outro professor pode partir de um outro lugar e chegar lá também. E se ele não cumprir aqueles tópicos que você elegeu? Como é que faz, ele não é professor da técnica? Eu acho um pouco perigoso [...] eu tenho medo de reduzir, sabe? reduzir o trabalho dele”.

Posso compreender como Zélia lê uma técnica com base em interpretações que cada pessoa possa fazer de um trabalho no caso o de Vianna, mesmo assim, a sua proposição é mais ambiciosa e abrangente, podendo levar a aquisições maiores do que as que uma pessoa possa vir a desenvolver com o aspecto único de um procedimento técnico.

Nas pesquisas acima citadas sobre Vianna, em que pese o esforço de melhor compreender o trabalho por ele realizado, ressalta-se em cada uma a grande admiração pelo pesquisador e uma exaltação do homem e de sua obra, o que contribui, a meu ver, para a mitificação da pessoa. Tal atitude parece-me oposta à pretendida por Klauss, que procurou ser um crítico atento, de si mesmo e dos outros. Nessas análises, sinto falta desse olhar que o pesquisado o tempo todo procura nos mostrar: que ele é um ser humano comum, com todos os problemas de alguém do seu tempo; e aí sim, por esse mesmo motivo, é que se faz grande, nas suas tentativas de superação das questões que o afligem, mas sempre na condição de um homem que se aprofunda em si mesmo e que vai construindo sua existência com tentativas e erros.

Entre as pesquisas citadas, destaco a de Clélia Queiros, que constrói um olhar mais crítico sobre o tema abordado, não deixando de se perguntar sobre os resultados a que, de fato, chegou o pesquisado, no desenvolvimento de suas proposições. Em termos de pesquisa acadêmica em dança no Brasil, temos ainda muito que “escavar nossas estátuas”, como disse Benjamin, mas em alguns aspectos creio que já possamos ser mais críticos ao contar a história da dança e de seus profissionais no Brasil. Mesmo não sendo esse o foco principal desta pesquisa, procurei – sem ter a pretensão de tê-lo conseguido – dar uma pequena contribuição para esse tipo de análise.

KLAUSS VIANNA: INACABAMENTOS

“Não decore passos, aprenda um caminho”

Klauss Vianna, A Dança, p.

Falar de Klauss Vianna é estar próximo de muitas dúvidas e de poucas certezas; e tentando finalizar esta pesquisa, questões ainda aparecem como a dizer-me que, no fundo, se os “cacos e fragmentos” dessa história me permitiram compor algumas paisagens, outras também se desenharam, anunciando novas possibilidades por tudo o que vislumbrei, mas de que não houve como aproximar-me para discernir detalhes e escolhas tiveram de ser feitas, oportunizando umas em detrimento de outras, em dado momento. Assim, com aquelas escolhas que me levaram a uma possível compreensão da *experiência educativa* de Klauss Vianna, acho que me encontro frente a um mosaico no qual ainda faltam algumas peças, ora grandes, ora pequenas, que delinearão algumas partes, como se luzes se acendessem em meio a regiões onde a visão ainda se ofusca na tentativa de organizar os *cacos-experiências*, não se tendo completado a “imagem-compreensão” do que se passou com ele, do que nele se efetivou, transformando-o, e do que foi por ele legado.

A expressão usada para denominar este último texto, ‘inacabamentos’, fala dessas fragmentações e incompletudes. Ela não quer dizer que algo fique incompleto no sentido, mas até pela proposição de Klauss Vianna em ver o seu trabalho como algo aberto, cujo fechamento, caso exista, se faz por uma decisão pessoal de lhe dar esse fechamento, fica implícito que, se alguém se vê num estado de permanente busca, também sua proposição será uma impermanência. Estando o ser humano em constante processo, ele diz “[...] *mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si [...]*”.⁶⁵⁷ Também dentro dessa ideia, a ‘introdução’ desta pesquisa parece pedir outro nome, uma vez que, como posto por Klauss, não nos introduzimos em algo. No sentido que ele dá à *experiência* humana, já nos encontramos como parte desse algo pelo simples fato de sermos parte do universo, no qual atuamos como uma síntese dele: “[...] *ao me conhecer e conhecer a humanidade, estou desvendando o próprio Universo*”, visto que já pertencíamos a esse

⁶⁵⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.84

processo de idas e vindas que constitui nossa *experiência*. Para ele, já éramos alguma coisa, seja o que for, quando nos tornamos conscientes de nós.

Com base em minhas fontes de pesquisa, mas ao mesmo tempo percebendo a necessidade de, por vezes, afastar-me delas, vejo que a pergunta inicial que me coloquei – o que faz Klauss Vianna tornar-se Klauss Vianna? – logrou alguma compreensão, embora saiba que, como pesquisador, por mais que eu tenha tentado aproximá-lo da sua condição humana, o ídolo ainda está lá, para o bem, para o mal, para quem o odeia e para quem o ama. Ele marcou a dança brasileira! E a mim como pessoa, como artista de dança, professor e pesquisador que por ele tenho e sinto uma profunda e sincera admiração. Mesmo com essas questões, acredito ter contribuído com alguns esclarecimentos, e outros faltaram, obviamente. Relembrando Bakhtin, não é Klauss Vianna que é inapreensível; os humanos são definitivamente inapreensíveis na sua totalidade.

Klauss foi um homem que dialogou com seu tempo; homem inquieto, em busca permanente homem intenso, cuja ideia de dança quer expressar a impermanência do humano, a impermanência da vida, sua incompletude, sua contínua transformação. Ele “comprou briga”, foi demitido, apanhou na rua; era uma pessoa difícil, ao mesmo tempo doce e ácida. O modo como ele pensa a sua dança é a “cara dele”; é ele na sua procura por si mesmo, na tentativa de encontrar um estado expressivo que lhe permita ser sempre. Assim, não se colocou na posição de alguém que tivesse a palavra final, ‘venham a mim que eu vou dizer o que é certo e o que não é’! Talvez na *experiência* que viveu e propôs aos alunos – a busca de uma possibilidade plena de autoexpressão – o mais aturdido de todos fosse ele mesmo, um buscador que parece sempre insatisfeito. Patrimônio disputado por muitos, é importante ter isto em mente: ele não se esgota nessas propostas e pesquisas que inspirou e inspira.

Interpretar Klauss Vianna como um narrador deveu-se ao fato de que ele não procurou organizar sua prática em sala de aula dentro de uma técnica metodologicamente organizada; ao contrário, ele preferiu contar, nos textos que deixou, como ele se comportava frente aos alunos a partir das *experiências* que acumulou na vida ao buscar conhecer-se como “ser-corpo”, mas podendo alterar esse comportamento segundo as

ocorrências do cotidiano, as suas mudanças de foco, as mudanças que a vida nos indica e às quais nem sempre estamos atentos.

Na análise das *narrativas*, procurei reconstruir, pela observação dos seus processos educativos, o seu percurso de vida e trabalho nas quatro capitais brasileiras onde morou, e destacar alguns episódios vividos por ele que se tornaram fontes de *experiências* importantes para o seu crescimento pessoal e profissional ao pensar e fazer dança. Concomitante ao seu percurso, pude perceber como Klauss Vianna vai-se inserindo, nas capitais onde viveu, numa rede de relações e sociabilidades que possibilitam sua circulação em diferentes ambientes nos quais os valores das culturas locais se evidenciam, aproximando-o – em alguns casos pela primeira vez – de elementos da cultura brasileira em geral (as artes visuais e a *Geração Complemento*, em Minas; o ambiente acadêmico, o Candomblé e a Capoeira, na Bahia; a vanguarda teatral carioca, as escolas oficiais de dança no Rio de Janeiro e em São Paulo, bem como as companhias de dança). Como numa via de mão dupla, essas culturas influenciam o seu trabalho, assim como são por ele influenciadas.

Pode-se observar a ênfase dada por ele à construção da liberdade individual da pessoa, que localizo especialmente nas *experiências* de Belo Horizonte – período que vai da sua infância à fase adulta, com 34 anos – caracterizadas por uma educação autoritária e de pouco diálogo, sem espaços para o particular nos âmbitos familiar, escolar e na sua formação como bailarino. Soma-se a isso a difícil relação com alguns setores mais provincianos da sociedade local, cuja visão tradicional e preconceituosa em relação ao artista e à arte os impedia de ver a dança como profissão aceitável, principalmente para alguém do sexo masculino. Por outro lado, foi nessa cidade que ele pôde, também, identificar os seus potenciais – a vocação professoral, coreográfica e de pesquisador –, que ele ampliaria nos outros locais onde viveu; e foi ainda em Belo Horizonte os contatos estabelecidos pelas redes de sociabilidades construídas conhecer outros artistas e intelectuais da cidade fortaleceram suas convicções e esperanças de efetivar seus sonhos.

Essa ausência de liberdade, nós a encontramos na sua infância, quando lhe coíbem a descoberta e tomada de consciência do corpo humano em geral (o corpo da avó, do jardineiro, da colega de escola) e que, a meu ver, termina por estender-se à sua “auto-proibição” de tornar-se mais íntimo de seu próprio corpo, levando-o a envolver-se num tecido sempre que usava o vaso sanitário ou a banhar-se de olhos fechados; é assim que, para ele, seu corpo “desaparece”, “reaparecendo”, mais tarde, dos pés, da base, do chão,

quando dele vai tomando maior consciência. Tais coerções e dificuldades, no entanto, longe de afastá-lo desse interesse, parecem aguçar sua curiosidade, impelindo-o, no futuro, a aprofundar seu conhecimento nessa área de consciência corporal.

De outro modo, como escreveu no livro *A Dança*, a consciência que procurava desenvolver ele também não a encontrou nas aulas do seu primeiro professor de dança, Carlos Leite. Mas vale lembrar que entre o Klauss que aprende o clássico em Belo Horizonte e o Klauss que põe o clássico em questão, depois de um certo tempo, não implica o fato de ele já ter ou não, naquela época, a totalidade da compreensão do que era essa inconsciência, e que ele aprimora passados alguns anos. Suas críticas referem-se à inconsciência do fazer, dado o desconhecimento do porquê e do sentido desse fazer – não eram dadas respostas às suas indagações –, levando-o a concluir que o balé ensinado daquele modo aprisionava o aluno em regras, ao invés de abrir-lhe portas pelo fazer consciente, impedindo que a liberdade esperada pelo acesso a um conhecimento maior fosse cerceada pela ignorância. Acrescente-se, a tudo isso, um sistema de normas estritas e desconectadas do prazer, em face da supremacia das dores.

Também outros tipos de dores deixaram-lhe marcas perenes – essas, no entanto, de ordem moral –, resultantes de enfrentamentos que se deram muitas vezes na rua, sob a forma de agressões físicas; e, na intimidade, por ter experimentado um certo isolamento em relação a muitos com os quais convivia, devido às escolhas que fez na sua vida profissional, como relatou seu irmão Ruy.

Com sua escola de dança em Belo Horizonte, ele amplia o fazer prático como professor e coreógrafo, posicionando-se gradativamente no caminho de redescobrir e desvendar esse corpo biológico, também veículo construído de expressão pessoal e artística na, e pela, dança. Concomitantemente, dá início às reflexões teóricas, com a publicação do ensaio *Pela criação de um “Ballet Brasileiro”*, texto em que já localizo as idéias essenciais de sua *experiência educativa* – a brasilidade, originalidade, qualidade íntima, a qualidade técnica e o *movimento-idéia* –, as quais, sem dúvida, sofrem transformações ao longo dos anos, como procurei demonstrar no terceiro capítulo.

Desse modo, curiosamente, das quatro capitais onde viveu, será Belo Horizonte – aparentemente a mais conservadora, “a roça iluminada”, uma cidade jovem, não cosmopolita, sem uma tradição no balé – que lhe permitirá seus maiores desempenhos e investigações coreográficas e a criação de seu ensaio *Pela criação de um Ballet Brasileiro*.

Isso porque em Salvador já havia Rolf Gelewski como coreógrafo e diretor do grupo Juventude Dança, da universidade; no Rio de Janeiro, a primeira Capital Republicana do Brasil, com todo o status que isso representa, por opção pessoal ou dadas as contingências, o maior desempenho de Klauss foi, sem dúvida, na área teatral – a cidade não lhe oferece espaço para a dança nos termos por ele desenvolvidos em Belo Horizonte; em São Paulo, haverá uma retomada do trabalho com a dança, dentro de referências que ele aprimorou como pesquisador.

Tendo nascido em 1928, Klauss Vianna tinha 20 anos quando iniciou seus estudos de dança em 1948, com Carlos Leite. Na data de publicação do ensaio *Pela Criação de um Ballet Brasileiro*, em 1952, ele tinha 24 anos. Bem, são quatro anos do início dos estudos de dança até a escrita desse texto, que se destaca pela densidade apresentada. Muita coisa aconteceu nesse período (como seus estudos em São Paulo, com Maria Olenewa) que o levou a essa escrita, que é um anúncio de toda a maneira de Klauss Vianna compreender, pensar e fazer dança. Por isso Belo Horizonte ganha relevo em seu percurso, e não por ele ter nascido aqui, mas porque muito dessa compreensão ele já guardava do curto período de *experiências* com dança que ele tivera até os 24 anos. É bom lembrar que Klauss Vianna sai de Belo Horizonte já com 34 anos, ou seja, ele viveu aqui mais da metade de sua vida.

Quando ele deixa a Capital mineira, não sai propriamente para aprender novas coisas, como normalmente ocorria naquela época, mas sai levando na bagagem muito do aqui desenvolvera, e que, certamente, ainda iria lapidar. Ele sai levando coisas, em busca de oportunidades outras de colocá-las em prática. Já existia nele um programa geral sobre um modo de pensar a dança, um esboço traçado no seu pensamento.

O importante é entender que num lugar improvável, a Belo Horizonte da época, ele rompe, com suas escolhas, limites impostos pela cidadezinha: infringe padrões familiares, padrões sociais de gênero e propõe outras perspectivas de dança por meio do pensar e fazer a dança por outros modos. E, claro, ele sofre e exerce influências. Nos 15 anos de Klauss Vianna como homem de dança em Belo Horizonte (do assistir ao Balé da Juventude à ida para Salvador), ele assume essa condição; elabora uma compreensão sobre essa arte, publica um ensaio em 1952 e, de 1952 a 1962 ele produz obras originais de dança resultantes dessa compreensão. Tanto que sua despedida da cidade natal é coroada por sua participação no I Encontro das Escolas de Dança em Curitiba, onde, apesar de toda sua insegurança, é como se ele dissesse aos que lá estavam: “eu dialogo com vocês, mas não de

mãos vazias; Brasil, tô chegando!” É como uma plataforma de lançamento dele para o Brasil; começando na dança, ele vai para o teatro e, novamente, retorna essa *experiência* para a dança.

Com seus acertos e desacertos, ele não sai vazio de Belo Horizonte. Salvador, Rio e São Paulo ora irão permitir, ora irão restringir sua expansão. Klauss se inventa em Belo Horizonte, e lapida-se ao se enveredar pelo Brasil.

Como para ele dança é vida, o seu dançar – a profissão escolhida – tornou-se a sua própria vida, que, por sua vez, se reflete de modo marcante nas suas ações educativas. O seu fazer artístico constrói-se nos seus atos de vida, numa espiral onde cada volta imbrica mais e mais as ações do viver e ser artista. Assim ele se faz e se educa, ao mesmo tempo em que elabora seus modos de educar. Por isso, viver a dança a partir de *experiências* de formação cerceadoras do lado pessoal do educando e dolorosas para o corpo tornaram-se impensáveis. Para contrapor-se a esse tipo de *experiências*, ele propôs mudanças que aproximassem as pessoas de situações nas quais elas pudessem exercer a sua autonomia, sua liberdade de opinião e escolhas, indicando caminhos possíveis para seu desenvolvimento e realização pessoal; na busca de ações que levassem a um equilíbrio harmônico entre indivíduo-sociedade-vida, as relações que estabeleceu entre o teatro e a dança tornaram-se de capital importância e marcam seu fazer pedagógico pelo intercâmbio de *experiências*: as “aulas influenciavam a coreografia que fazia para o teatro [...] o teatro à noite, modificava a dança, de dia”.⁶⁵⁸

Num paralelo entre a educação formal escolar e a formação de um bailarino, posso dizer que, antes do século XX, os processos educativos nas duas áreas incluíam procedimentos semelhantes no que se refere às coerções impostas ao educando. Embora no século XX se ampliem os modelos educativos centrados no sujeito, em muitos aspectos práticas já vistas como superadas ainda persistiram.⁶⁵⁹ Em relação à dança, algumas escolas modernas representadas por Duncan, Laban e Wigman procuraram dar maior importância ao sujeito, não usando técnicas específicas, calcadas na repetição e mime. Já as escolas

⁶⁵⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, p.33.

⁶⁵⁹ Cf. CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo: UNESP, 1999; Cf. VEIGA, Cynthia Greive. **História da Educação**. São Paulo: Ática, 2007; HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. **O aparecimento da escola moderna: uma história ilustrada**. Belo horizonte: Autêntica, 2006.

americanas Denishawn, Graham, Humphrey e Cunningham, embora dessem atenção também ao sujeito, aplicaram técnicas fundamentadas na repetição e mimese. Dentro de sua *experiência* de artista moderno que é, Klauss Vianna não se desliga inicialmente de suas bases clássicas em termos de técnica, procurando reatualizá-la numa tensão entre ruptura e continuidade. Posteriormente irá optar pelo indivíduo, ele próprio, como gerador potencial de uma possível organização técnica inovadora, com vistas a uma expressão criadora individual; é assim, retomando aqui o paralelo com a educação escolar, que ele se coloca consciente, ou inconscientemente, uma vez que não faz referência a isso, contra toda forma de ensino de dança calcado em tradição tecnicista e reprodutivista.⁶⁶⁰ Nesse sentido é que penso poder aproximar suas ações educativas do pensamento educacional proposto por Paulo Freire – autor que certamente não lhe passou despercebido –, pelos aspectos pedagógicos que guardam, nos quais, entre muitos outros, eu destaco o respeito às experiências e saberes prévios dos educandos, a reflexão crítica, a pesquisa, o risco, a aceitação do novo, a rejeição a qualquer forma de discriminação, o reconhecimento das identidades culturais, a disponibilidade para o diálogo, a curiosidade, o saber escutar, o querer bem ao aluno, tudo isso visando à “*autonomia do ser do educando*”.⁶⁶¹

É com base nesses argumentos que procuro interpretar as conversas que ele propõe aos alunos no início das aulas, instando-os a se entrosar uns com os outros, criando uma cumplicidade que os auxilie no ato coletivo que se propõem viver, para assim diluir barreiras e desenvolver uma mútua confiança. Numa sociedade de hábitos cotidianos massificantes, plena de uma “*pobreza de experiência*”⁶⁶², o trabalho corporal como proposto por Klauss Vianna presta-se a tornar possível ao aluno a experiência íntima de si mesmo:

⁶⁶⁰ Cf. BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. Deixo claro que, ao usar a corrente reprodutivista como um contraexemplo em relação a Klauss Vianna, entendo-a como uma oposição a uma tradição europeia representada pelas escolas de balé (especialmente a Técnica do Royal Ballet) que, em épocas passadas – e de algumas maneiras nos dias atuais – só consideravam essa técnica como aquela capaz de formar um artista de dança. Vale lembrar que o balé nasce em meio à realeza do século XVII e se estende após, com o domínio de uma elite abastada que valoriza a seletividade de classe em detrimento de outras formas de expressão dançada.

⁶⁶¹ FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente**. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p.8.

⁶⁶² BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. in: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.115.

Acostumados a introjetar a ordem à nossa volta, habituamo-nos a não olhar, não ouvir, não sentir intensamente e desprezar a importância dos fatos e acontecimentos menores, quase imperceptíveis – embora fundamentais.⁶⁶³

Nessa conversa, tocando-se com cuidado e afetividade, ele pretende que cada um dê início a um processo perceptivo que faça “aparecer”, pela tomada de consciência, o próprio corpo – automatizado no cotidiano – e posteriormente que o aluno possa descobrir-se como ossos e músculos, linhas, direções e espaços internos que organizam o seu corpo, mas sempre a partir dos pés, da base, do chão. Nisso estão incorporadas as *experiências* vividas na faculdade de medicina da UFBA em Salvador, nas observações em relação à prática da Capoeira e na *experiência* de infância quando percebeu seu corpo “reaparecer” dos pés, da base do chão – caminho necessário para uma liberdade do fazer a partir do corpo que se tem.

Outro aspecto de sua pedagogia é o seu sentido de autoridade, que ele não impôs aos alunos como se anunciasse uma verdade que todos devessem seguir, mas, antes, por transmitir um tipo de sabedoria acumulada em *experiências* a qual o fez colocar-se como alguém que também procurava um caminho que, e caso fosse encontrado, poderia ser diferente para cada um.

Preocupado com o gradativo desaparecimento, na modernidade, dessa transmissão da *experiência* acumulada – que reconheço existir em Klauss Vianna –, Benjamin escreveu que

[...] sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?⁶⁶⁴

É por reconhecer nele a prática de transmissão de sua *experiência* que afirmo que Klauss Vianna pedagogizou suas *experiências* de vida, fazendo delas a matéria-prima para

⁶⁶³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.55.

⁶⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**, in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114.

fundamentar, em sala de aula, *experiências educativas*. É assim que compreendo que ao reelaborá-las em *experiências* recriadas como *narrativas*, que por sua vez estruturam práticas, abrem-se possibilidades de se trazer à tona um tempo vivido. Suas *experiências*, assim reconstruídas e propostas para um outro, tornam possível – dentro de uma *experiência* ao mesmo tempo individualizada (como autoconhecimento em cada um) e coletiva (no conjunto de alunos no seu todo) – o estabelecimento de relações antes não percebidas entre os fenômenos que cercam o aluno no âmbito das proposições de Klaus Vianna. Nos diálogos e trocas das respectivas *experiências* individuais coletivizadas, o saber obtido é partilhado, tornando-se, a partir de então, referência possível no sentido de regular, orientar e dirigir ações posteriores do aluno em sua dança-vida, conformando-se assim como uma ação educativa.

As proposições de Klaus Vianna revestiam-se de um forte caráter psicológico, implicando que algo deveria morrer ou transformar-se, essa a condição para um movimento novo, um renascimento. Num contínuo exercício de presença, ele pretendia com suas ações, além de procurar acolher, também desvelar gradualmente o indivíduo para si mesmo e para os demais participantes das aulas – não sem dificuldades para todos – onde a disponibilidade para tal é o primeiro requisito, pois, “*é difícil vivenciar com intensidade nossas emoções e sentimentos mais profundos. Por vezes, esse enfrentamento assume a conotação de um risco que nem todos estamos dispostos a enfrentar*”.⁶⁶⁵ Há, pois, que se ter disponibilidade para viver na vida a própria dança e, na dança, a sua vida, se educando ao se sensibilizar e aprender.

Na organização dessa *experiência educativa*, reveste-se de capital importância o processo de desestruturação, pois Klaus Vianna era um desestruturador, um desconstrutor em busca de uma reconstrução, que visava não só a um corpo mais harmonioso, mas a uma dança particular a esse corpo, a dança de cada um. Essa a sua especial singularidade em forma e conteúdo, seu modo pessoal de responder diferentemente às questões que se lhe apresentavam frente aos seus pares na dança, e que diz respeito às ações para desvincular o corpo das tensões trazidas, seja pelo cotidiano ou por técnicas outras assimiladas pelo aluno na sua formação, ou ainda por ambas as situações.

Essa atitude ligada à desconstrução ia contra a corrente geral do ensino de dança nos anos 80; o que ele estava propondo era a diversidade em termos de dança, a dança para

⁶⁶⁵ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.55.

todos os corpos e, que, por conseguinte, em termos de Brasil, tem de se levar em conta a variedade de nossas origens étnicas, que resultaram numa variabilidade de tipologias físicas em todo o território nacional. É por isso que uma técnica que moldasse tais corpos não coadunaria com o respeito a essa diversidade. Sua proposta, portanto, além de singular, busca a valorização do indivíduo na sua particularidade corporal e subjetiva, com suas histórias pessoais e *experiências* do meio em que vive, que em princípio norteariam sua conformação física, moldando-a também num sentido psicológico.

Nesse sentido, os seus procedimentos tocavam intensamente os alunos, nem sempre psicologicamente preparados para lidar sozinhos com as questões deflagradas nesse processo. Alegando que seu trabalho não era terapêutico e nem ele um terapeuta, não deixava de considerar, porém, que “... *o trabalho corporal tem uma dimensão terapêutica na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência mais profunda*”.⁶⁶⁶ Coloco em questão sua atitude, uma vez que, como ele media, com suas traduções, procedimentos inspirados na terapêutica bioenergética, relacionando-os com *experiências* do corpo – no cotidiano e para a cena – no intuito de alcançar uma liberdade criativa para a construção de uma dança autoral, não é improvável que tais processos desencadeassem nos alunos conflitos não previstos, em cujo aprofundamento e elaboração ele não se sentia preparado para auxiliar.

Essa pretendida liberdade que ele quer encontrar numa dança autoral, baseada não em uma formação técnica prévia, mas que venha dos potenciais desenvolvidos no corpo do aluno, tem como ferramenta prática as improvisações, que me remetem à parábola dos vinhedos, narrada por Benjamin⁶⁶⁷, na qual a possibilidade de ser encontrado nesses vinhedos um tesouro oculto faz com que seus proprietários revolvam a terra a procurá-lo; mas nada encontram, pois o tesouro eram as uvas que eles viram nascer no outono, após a terra ter sido bem revolvida no trabalho de procura do esperado tesouro. De modo semelhante, o “revolver-se de si mesmo” como “solo-corpo” a ser perscrutado, proposto por Klauss Vianna, volta-se, afinal, para o descobrir-se como alguém rico em potenciais utilizáveis, a riqueza de cada um como ser criativo, cujo preço é o trabalho, por vezes doloroso, de escavar-se em busca de si-mesmo.

⁶⁶⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.55.

⁶⁶⁷ BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**, in *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114.

O fato é que, ao se submeterem aos seus *experimentos educativos*, seus alunos viviam uma verdadeira “chamada de consciência”, na qual entravam em jogo suas relações consigo mesmos e com seu ambiente, em amplo espectro. A partir daí, eles tinham de optar: abandonavam o trabalho, ou enfrentavam a si mesmos e as questões que surgiam, reagindo segundo suas possibilidades.

Cada pessoa possui um ritmo, um espaço, uma forma de reação. Antes de você soltar toda sua energia, é necessário se conhecer o corpo, suas possibilidades, limites, enfim, o ritmo dele. O corpo é um objeto de prazer, não de sofrimento. Procuo passar isso aos alunos. Cada pessoa possui um desenvolvimento. E o sistema influi muito neste desenvolvimento. A malemolência do carioca, por exemplo, é outra. Foi alterada pelo sistema político⁶⁶⁸, que é outro, também. A Igreja influi muito, porque diz que o corpo não deve existir, para assim você ganhar o reino dos céus. Nada disso. O corpo é objeto de prazer, não de tortura, sofrimento. As pessoas devem assumir seus dois lados, feminino e masculino. Não é porque estou de terno que sou necessariamente homem. Ninguém é apenas heterossexual. Então há uma sensibilidade enrustida que as pessoas devem colocar pra fora.⁶⁶⁹

Como se pode ver, as questões que ele levava para a sala de aula não eram banais; em sua maioria, tinham como base o que ele enfrentou, e enfrentava, no dia a dia e atitudes que teve e ainda tinha de tomar em sua vida, e que o inspiram na elaboração de práticas diversificadas (seus exercícios) como metáforas do vivido, as quais, sob a forma de reflexões, interpunham-se durante a execução dessas práticas. As ideias que ele apresenta e as associações por ele construídas estão ligadas por uma coesão interna e profunda, que é a *experiência* vivida por ele mesmo.⁶⁷⁰ Desse modo, não posso deixar de ver aqui reflexos de várias situações anteriormente analisadas, que mesmo sem terem uma relação temporal ou de conteúdo entre elas, solicitaram dele uma postura decisiva e clara, que o levam a enfrentar-se e assumir, ou não, aquilo que pensava. Relembro alguns exemplos: a necessidade de que fossem assumidas posturas mais politizadas, como na *experiência* vivida durante a greve na UFBA; as perseguições que sofreu, comandadas por censores federais que o levaram a prestar depoimentos no DOPS do Rio de Janeiro; a perda do

⁶⁶⁸ Idéia de base defendida por Wilhelm Reich quando acusa governos totalitários de interferirem na organização emocional do cidadão. Cf. REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986; **A função do orgasmo**. São Paulo: Brasiliense, 1984; **Análise do caráter**. Viseu: Guerra s/d.

⁶⁶⁹ ALMEIDA, Miguel. **Vianna, atrás da dança brasileira**. Folha de São Paulo, 4º Caderno, Ilustrada. São Paulo, 03 de janeiro de 1982, p.32.

⁶⁷⁰ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p. 132.

emprego no jornal, em retaliação aos seus pontos de vista em críticas de arte; o enfrentamento da postura preconceituosa em relação à homossexualidade de alunos da Escola Municipal de Bailados, manifestada pelo prefeito de São Paulo Jânio Quadros, e que resultou na agressão física sofrida por ele nas ruas de São Paulo – já vivida antes em Belo Horizonte, por motivo semelhante.

Nas situações que provocava nas aulas, sempre relacionadas a respostas corporais, Klauss Vianna esperava que cada aluno, nas suas tentativas, descobrisse seus limites sem forçar, pois defendia que cada pessoa tinha de chegar a certo nível de entendimento de si mesma, para depois poder trocar.⁶⁷¹ Transpostas para a *experiência* pessoal de cada um, cabia aos alunos pesquisarem como tais questões interferiam em seus corpos, que tipo de reação produziam, que emoções entravam em jogo na relação com suas musculaturas, que tensões se produziam ou se desfaziam, e também perceber os alinhamentos ósseos deslocados, flacidez ou rigidez muscular, disponibilidade ou não para atuarem sobre si próprios, para que ampliassem, com as práticas, os seus espaços internos.

Para Klauss Vianna, a pessoa, ao se conscientizar de sua respiração, ao dar espaço para os músculos, abria espaço para que toda a sua história de vida começasse a surgir, “*suas alegrias e tristezas, desgraças e felicidades, a fome e a vontade, as frustrações e fantasias*”.⁶⁷² Por isso, o cotidiano, o vivido tinham que estar presentes na sala de aula com todas as *experiências* que propiciavam a cada um. Dessa forma, seus alunos iam descobrindo que existia uma relação “*entre a verbalização e a descoberta corporal. O ritmo e a musculatura interna se transformam, tornam-se mais presentes quando unimos a conscientização física ao processo verbal*”.⁶⁷³

Mesmo insistindo que suas aulas não eram terapia, ele acabava funcionando como um terapeuta; para alguns alunos, ele era “*amigo, ou professor, ou médico. Ou bruxo. Cada um que olhe como quiser*”.⁶⁷⁴

Nas ações de sua *experiência educativa*, Klauss Vianna tinha como pressuposto uma determinada concepção de sujeito em sua total autonomia deliberativa, sem a qual sua proposta não se efetivava; tinha em conta o homem como uma unidade manifesta na sua relação corpo-espírito na dança e constituindo vida, pois, para ele, “*o homem é uno em sua*

⁶⁷¹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp.121-122.

⁶⁷² VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp. 121-122

⁶⁷³ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.34.

⁶⁷⁴ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.122

expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime".⁶⁷⁵ E, nessa expressão de integralidade humana, a vida tornava-se para ele uma "*síntese do corpo e o corpo a síntese da vida*",⁶⁷⁶ pois todo movimento humano tanto é reflexo do interior do homem quanto tradução do mundo exterior: "*tudo o que acontece no Universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo*".⁶⁷⁷ Nessa sua pedagogia de preocupação humanística, ele procura o despertar interior e a liberação do indivíduo-aluno, pensando-o num estado de constante amadurecimento, pois, ao acolher e tentar processar a sua fala, o aluno tem a possibilidade de lapidar-se a si mesmo.

Klauss Vianna se dizia

[...] um professor – filósofo da dança, como digo sempre, brincando – nem mais nem menos do que isso. Mas nunca me coloquei na posição de um professor distante, superior. O professor é um *parteiro*, ele tira do aluno o que este tem para dar.⁶⁷⁸

Nessa relação que se constrói num diálogo entre um professor que instiga, questiona, coloca dúvidas, orienta, propõe pesquisas e investigações diversas ao aluno, Klauss Vianna coloca-se na condição de alguém capaz de eduzir do outro aquilo que esse outro possui em estado latente; e na condição de *parteiro*, pois a cada novo 'encontro-experiência' com o aluno ele levanta questões, relaciona-as com o cotidiano deste, recoloca-o no espaço, instiga-o a tentar de um outro modo, mostrando novos caminhos a explorar, estabelecendo um diálogo entre o aluno e seu corpo, bem como entre esse aluno e os colegas. Assim, mobilizam-se no aluno forças modificadoras de aspectos da sua personalidade, pelo "*conhece-te a ti mesmo e conhecerás o universo e os deuses*", numa via onde liberdade e universalidade se somam. Isso porque Klauss Vianna (1990) diz reconhecer o caráter individual e universal da formação que propõe, sendo, o seu processo, carregado de tensões. Tais tensões se expressam tanto pelo esforço do indivíduo em sua autodescoberta, como nas suas investidas em pesquisar o corpo e os movimentos que poderá ser capaz de criar por meio dos princípios básicos dos experimentos que lhe são sugeridos, numa busca de autodomínio e autodirecionamento que se reelaboram continuamente. É um constante crescer como ser e/ou como artista-bailarino, é o permitir-

⁶⁷⁵ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.11.

⁶⁷⁶ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.87

⁶⁷⁷ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.85

⁶⁷⁸ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.34.

se a procura, o desconhecido, a relação com o medo e a incerteza sobre o passo a ser dado, a tensão que instigará uns e desanimará outros, mas não deixando ninguém indiferente, uma vez que no seu processo educativo ele lida com o próprio ato de viver, o que individualiza o aluno, mas simultaneamente o recoloca diante dos outros que com ele compõem uma sociedade:

[...] No nosso caso a meta é interior, o que torna as coisas um pouco mais complexas. Mas o resultado desse trabalho surge também no exterior, no corpo. Existe um processo de alquimia interior que acompanha cada ser humano e é com essa alquimia que cada um deve se exprimir, buscando não se trair, até chegar à integração de seus recursos físicos e psíquicos [...] Se trabalho enriquecendo minhas possibilidades musculares, eu sou o movimento e não apenas me movo. E, se me movo integralmente, tenho em mim todas as forças que regem o Universo. Quando danço, portanto, está dentro de mim a engrenagem que faz o movimento do mundo.⁶⁷⁹

Na condição de seres desejantes que somos, estamos sempre na busca de preencher uma falta fundamental, um vazio... fazendo com que as relações que mantemos, uma vez inseridos nessa engrenagem que faz o movimento do mundo, não se deem por intermédio de um objeto, mas pela falta dele. É assim que ao adentrarmos na cultura pré-existente ao nosso nascimento, abrimos mão de algo, que é o preço pago pela nossa inserção nessa ordem exterior.⁶⁸⁰ Resta-nos, então, um esforço para encontrarmos um suposto objeto que simbolicamente descortinamos como promessa de completude, esforço no qual nos empenhamos renovadamente, pois sempre queremos algo além do que já temos. Instala-se, entre nós e o objeto procurado, um espaço ocupado por um perpétuo desejo que nos define, a cada um, uma condição psíquica particular, com a qual deslizamos em buscas que vão construindo nossa trajetória de vida. Dentro dessa lógica, mesmo já tendo publicado o livro *A Dança* e, de algum modo, dado forma escrita ao seu trabalho, uma contínua insatisfação parece ter acometido Klauss Vianna – após quarenta anos de buscas, pesquisas e criação, ele dizia, quando perguntado sobre a sua obra: “*é um trabalho ainda em desenvolvimento. Nada está definido, mas apenas sendo descoberto*”⁶⁸¹, em outro lugar, “*essa busca ainda*

⁶⁷⁹ VIANNA, Klauss e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, pp. 132-133 e 87-88.

⁶⁸⁰ PETRI, Renata. **O sujeito do desejo inconsciente**, in revista Educação & Psicologia: o nascimento do sujeito, nº 1. São Paulo: Editora Segmento, 2009, p.26.

⁶⁸¹ ALMEIDA, Miguel. **Vianna, atrás da dança brasileira**. Folha de São Paulo, 4º Caderno, Ilustrada. São Paulo, 03 de janeiro de 1982, p.32.

não acabou [...] continua viva, à medida que sinto necessidade de novas respostas”⁶⁸², e mais adiante: “*sei que esse trabalho não está pronto nem ficará pronto nunca*”.⁶⁸³

Tal como a vida e os seres humanos em constantes transformações, assim captei a *experiência educativa* de Klaus Vianna. Por isso, acredito que por lidar com a dança, que para ele é vida, a sua *experiência educativa* ainda vive e viverá enquanto houver alguém preocupado em aprender um caminho, se perguntando, se investigando e procurando se conhecer melhor; enquanto soubermos e formos capazes de narrar e transmitir o que *nos passou*, aquilo que vivemos como *experiência* e que deixamos como um legado de sabedoria àqueles que aqui continuarão depois de nós.

⁶⁸² VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.54

⁶⁸³ VIANNA, Klaus e CARVALHO, M. A. *op. cit.*, 1990, p.54



KLAUSS

Era uma vez um menino
que não sabia o que fazer
com a vida.

Um jovem
que não sabia o que fazer
com o instante.

Um homem que desconhecia
seu semelhante.

Junto a Klaus
assumiram a existência
como senso comum
em dança
buscaram nos meandros
da música
o empenho
pelos sete fôlegos
que propiciam
oceânicas aventuras cênicas.

Klaus
sábio aceno a ser lembrado
como significado de momento
único.

Ricardo Teixeira de Salles

BIBLIOGRAFIA:

AMORIN, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.
_____ **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BASTOS, Maria Helena Camara. **Pro Patria Laboremus: Joaquim José de Menezes Vieira (1848-1897)**. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BARBOSA, Ana Mãe. **John Dewey, e o ensino da Arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002.

BARRETO, Paulo (João do Rio). **A rua**, in *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIM, Walter. **A despensa** in *Rua de mão única, Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____ **A Imagem de Proust**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.37.

_____ **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**, In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.170.

_____ **A Paris do Segundo Império: O Flâneur**. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, Obras Escolhidas vol 3*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ **A visão do livro infantil**, in *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

_____ **Experiência**, in *Reflexões a Criança, o Brinquedo e a Educação, coleção Espírito Crítico*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.

_____ **Experiência e Pobreza**. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas vol 1*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.115.

_____ **Infância em Berlim por volta de 1900: Armários**. In: *Rua de mão única, Obras Escolhidas vol. 2*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____ **O corcundinha** in *Rua de mão única, Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____ **O Narrador**. In: *Obras Escolhidas vol.1, Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo, Obras Escolhidas vol.3*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____ **Sobre o conceito de História.** In: Obras Escolhidas vol.1, Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ **Sobre o Programa da Filosofia a Vir,** in *Gesammelte Werke* II-1, p. 157 e ss., Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1977 (GAGNEBIN,1994:9).

_____ **The task of the translator,** in *Theories of translations: an anthology of essays from Dryden to Derrida.* Chicago: the University Chicago Press, 1992.

BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo.** Rio de Janeiro, UNIRIO, 2004. Tese de Doutorado.

BOSI, Alfredo. **O tempo e os tempos.** In: Tempo e História, org. Adauto Novais. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURCIER, Paul – **História da dança no Ocidente** – São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James – **Modernismo: Guia geral.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, Edméa A. **O ballet no Brasil.** Rio de Janeiro: Pongetti, s/d..

CHACHAM, Vera. **A memória urbana entre o panorama e as ruínas: a rua da Bahia e o Bar do Ponto na Belo horizonte dos anos 30 e 40.** Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

CAMBI, Franco – **História da Pedagogia** – São Paulo: UNESP Editora, 1999.

CERTEAU, Michel de e GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano vols. I e II.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger –**História Cultural, entre Práticas e Representações** – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

COMPAGNON, Germaine. **Educacion Del sentido rítmico.** Buenos Aires: Kapelusz, 1975.

COSTA, Doris Anita Freire. **A apropriação da escrita por crianças e adolescentes surdos: interação entre fatores contextuais, L1 e L2 na busca de um esilinguismo funcional.** Dissertação de Mestrado. FALE: UFMG, 2001.

COTRIN, Gilberto. **Educação para uma escola democrática.** São Paulo: Editora Saraiva, s/d.

CUNHA, Marcus Vinícius. **John Dewey, a utopia democrática**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____ **John Dewey, uma filosofia para educadores em sala de aula**. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____ **John Dewey, a outra face da Escola Nova no Brasil** in *O que é Filosofia da Educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DEWEY, John. **Vida e educação**. São Paulo: Melhoramentos, 1978.

_____ **Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación**. Madrid: Ediciones Morata, 2002.

_____ **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____ **Experiência e natureza** in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DICHTWALD, Ken. **Corpomente**. São Paulo: Summus editorial, 1984.

DRUMOND, Thaís Ferreira – **Sobre os Arcos do Viaduto** In *Modernidades Tardias*, org. Eneida Maria de Souza – Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DUNCAN, Isadora – **Minha Vida** – Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

ECO, Humberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____ **Sobre o tempo** – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda – **Novo Aurélio Dicionário da Língua Portuguesa** – Rio de Janeiro, 1999.

FORTIN, Sylvie. “**Dossier: L’intelligence du corps**”. *Nouvelles de Danses* n° 28. Belgique: Contredanse, 1996.

FOULCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Veja, 2006.

_____ **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____ **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2005

FRANÇA, Júnia Lessa – **Manual para normatização de publicações técnico-científicas**; colaboração de Ana Cristina de Vasconcelos, Stella Maris Borges, Maria Helena de Andrade Magalhães. 3. ed. rev. e aum. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea**. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia, saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

- FURLANETO, Ecleide Cunico. **Como nasce um professor**. São Paulo: Paulus, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin: memória, história narrativa**. In: *Mente.Cérebro & Filosofia*, n° 7. São Paulo: Duetto Editorial, 2008.
- GARAUDY, Roger – **Dançar a Vida** – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GOMES, Ângela de Castro – **Essa Gente do Rio** – Rio de Janeiro: FGV, 1999.
_____ **Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p.20.
_____ (org.) **Escrita de si escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
_____ (org.) **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HASKELL, Arnold L. **Ballet**. Buenos Aires: Editorial Lautare, 1947.
- HILSDORF, Maria Lúcia Spedo. **O aparecimento da escola moderna: uma história ilustrada**. Belo horizonte: Autêntica, 2006.
- HOBBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Orgs. Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de – **Cultura e Participação nos Anos 60**. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves. São Paulo: Brasiliense, 1999. Coleção Tudo é História , n° 41.
- HOUSSAYE, Jean. **Pédagogues contemporains**. Paris, armand colin, 1996.
- HUMPHREY, Doris. **Construir la danse**. França: L'Harmattan, 1998.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- KOHAN, Walter O. **Infância. Entre Educação e Filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- KURTZ, Ron & PRESTERA, Hector. **O corpo revela: um guia para leitura corporal**. São Paulo: Summus editorial, 1989.
- LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGLADE, Alberto & LANGLADE, Nelly R. de. **Teoria general da gimnasia**. Buenos Aires: Editorial Stadiun, 1986.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana, danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, nº 19, J/F/M/A de 2002.

LE GOOF, Jacques. **São Luís, biografia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **História e Memória**. Campinas, Editora da UNICAMP, 2003.

LELOUP, Jean-Ives. **O corpo e seus símbolos**. Petrópolis: Vozes, 1998.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e Pedagogos, para que?**. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Educação : pedagogia e didática – O campo investigativo da pedagogia e da didática no Brasil: esboço histórico e buscas de identidade epistemological e professional** in Pedagogia e pedagogos, para quê?. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **O campo do conhecimento pedagógico e a identidade profissional do pedagogo** in Pedagogia e pedagogos, para quê?. São Paulo: Cortez, 2005.

LOUPPE, Laurence. **Danses Tracées**. Paris: Editions Dis Voir, 1991.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. México: Editorial Diana, 1986.

MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. **A Filha da Paciência; na época da Geração Complemento**. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MARX, Karl e Engels, Friedrich. **O Manifesto Comunista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MATTAR, Denise. **O olhar modernista de JK**. Instituto de Arquitetos do Brasil MG, Usiminas, Cemig e Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. in Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**, in Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MIALARET, Gaston. **Pédagogie générale**. Paris, PressesUniversitaires de France, 1991.

MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio. **Baú de memórias, bastidores de histórias: o legado pioneiro de Armanda Alvaro Alberto**. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MIZUKAMI, Maria das Graças Nicoletti. **As abordagens do processo**. São Paulo: EPU, 1986 (Temas básicos em educação).

MONTEIRO, A. Reis. **História da Educação, do antigo “direito de educação” ao novo “direito à educação”**. São Paulo: Cortez, 2006.

NAVAS, Cássia. **Klauss Vianna em São Paulo – os anos 80 e o Sistema Klauss Vianna**. In: Dança Moderna. NAVAS, Cássia & DIAS, Lineu. São Paulo: SMC, 1992.

NEVES, Neide. **O Movimento como processo evolutivo gerador de comunicação: Técnica Klauss Vianna**. Dissertação de Mestrado defendida na PUC – São Paulo em 2004.

NUNES, Clarice. **Anísio Teixeira: a poesia da ação**. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

OLIVEIRA, Marcos Aurélio Taborda de (org.). **Educação do corpo na escola brasileira**. Campinas: Autores Associados, 2006.

OLIVEIRA, Luciane Paiva Alves de. **Violência, corpo e escolarização** in Educação do corpo na escola brasileira. Campinas: Autores Associados, 2006.

OTERO, Décio. **Stagium, as paixões da dança**. São Paulo: Huicitec, 1999.

_____. OTERO, Décio. **Marika Gidali, singular e plural**. São Paulo: SENAC, 2001.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PELLEGRINE, Luis. **Introdução** in *A Dança* de Klauss Vianna. São Paulo: Siciliano, 1990.

PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PETRI, Renata. **O sujeito do desejo inconsciente** in revista Educação & Psicologia: o nascimento do sujeito, nº 1. São Paulo: Editora Segmento, 2009.

PLATÃO. **A República**. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

POLO, Juliana. **Inventário Angel Vianna**. Rio de Janeiro: RioArte, 2004.

PONZIO, Ana Francisca. **A visão do outro**, in *A Dança* de Klauss Vianna. São Paulo: Siciliano, 1990.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

_____. **A função do orgasmo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Análise do caráter**. Viseu: Guerra s/d.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Coleção descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: AnnaBlume, 2003.
- RICOUER, Paul. **O si-mesmo como um outro**. São Paulo: Papyrus, 1991.
_____ **Tempo e Narrativa**, tomos 1,2 e 3. São Paulo: Papyrus, 1997.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Baiarlino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- SARRAMONA, Jaime & MARQUES, Salomé. **Qué es la pedagogia? Una resposta atual**. Barcelona, Ediciones CEAC, 1985.
- SCHMIED-KOWARZIK, W. **Pedagogia dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHMIDT, Benito B. **A Pós-Modernidade e o Conhecimento Histórico: considerações sobre a volta da biografia**. *Cadernos de Estudos*, 10, UFRGS/Pós-Graduação em História, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade**, in: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, vol 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SIRINELLI, J. François – **Os Intelectuais in Por uma História Política** – Rio de Janeiro: FGV.
- SHAKESPEARE, Willian. **Soneto V in Obras Completas Vol. III**. Rio de Janeiro: Cia. Aguilar Editora, 1969, p. 817.
- SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**. São Paulo: Editora Herder, 1963.
- SHOOK, John R. **Os Pioneiros do Pragmatismo americano**. São Paulo: DP&A, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de – **Imagens da Modernidade**, In *Modernidades Tardias*, org. Eneida Maria de Souza. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- STERNBERG, Ulrike. **“Mit dem Buche Tantzen...”**: Kunstbibliothek und Pädagogischer Dienst, 1989.
- STRAZZACAPPA, Márcia. **As técnicas corporais e a cena**. In, BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (org.) *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
_____ **O corpo e suas representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico**. In: STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. **Entre**

a arte e a docência – A formação do artista da dança. Campinas: São Paulo, Papirus, 2006.

SUCENA, Eduardo – **A Dança Teatral no Brasil** – Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

SUCHODOLSKI, Bogdan. **La educación humana del hombre.** Barcelona, Laia, 1977.

TERRA, Ana. **Processo criativo em dança no ensino superior. Educação somática e o desenvolvimento de novas sensibilidades no treinamento do intérprete-criador da dança.** In: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós- Graduação em artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis: UDESC, 2003,.

VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia.** Org. Ciro Flamarion e Ronaldo Vainfas, artigo *História das Mentalidades e História Cultural.* Sem editor e data.

VALÉRY, Paul. **A alma e a Dança e outros diálogos.** Coleção Lazuli. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VEIGA, Cynthia Greive. **História da Educação.** São Paulo: Ática, 2007.

VIANNA, Klauss – **A Dança** – Colaborador Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Siciliano 1990.

VILELA, Nereida Fontes *et alli* In Seja – Leitura Corporal em revista nºs 1 a 6, fevereiro de 2000. Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal.

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia, educação do corpo para o ser.** São Paulo, Summus, 1995.

WEBER, Suzane. **A educação somática como fonte de conhecimento para a dança.** In: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis: UDESC, 2003.

TEXTOS PUBLICADOS POR KLAUSS VIANNA

- Ensaio “**Pela criação de um Ballet Brasileiro**” (1952)
 - Ensaio publicado “**Ao Ritmo do Universo**”
 - Livro: “**A Dança**” de Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho (1990)
 - Críticas jornalísticas:
-
- *Mais pesquisa e menos importação cultural.* Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 30 de novembro de 1975
 - *A dança como uma unidade tripartida.* Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 20 de fevereiro de 1976.

- *A dança e a Fundação*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 30 de novembro de 1975.
- *O equilíbrio da forma*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 06 de fevereiro de 1976.
- *Recado a Décio e Márka*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 10 de novembro de 1975.

MANUSCRITOS NÃO PUBLICADOS DE KIAUSS VIANNA

- 1 - Texto sem título sobre temas variados: aulas de corpo, reflexões sobre o corpo, procedimentos didáticos, reminiscências da infância, aulas sobre grupos musculares (38 páginas)
- 2 - Plano de teatralização sobre encenação coletiva (duas páginas)
- 3 - Um roteiro para espetáculo de dança (quatro páginas)
- 4 - Texto com suas impressões sobre coreografias de Alwin Nicolais (duas páginas)
- 5 - Texto para um curso de Dança Criativa (cinquenta e uma páginas)
- 6 - Carta-projeto para Gianfrancesco Guarnieri (três páginas)
- 7 – Dois poemas de Klauss Vianna, site Acervo Klauss Vianna. Transcrição do autor.
- 8 - *O terceiro personagem*. Texto teatral inédito.

MANUSCRITOS SOBRE KLAUSS VIANNA

- 1- **Anotações** de aulas de seu assistente Eduardo Costilhes (4 páginas)
- 2 - **Carta** publicada de Angel Vianna (uma página)
- 3- **Notas de aula** de Eduardo Costilhes datadas da semana de 24 a 28 de setembro de 1984. São Paulo.

ARTIGOS SOBRE KLAUSS VIANNA

- AQUINO, Dulce Tâmara. **Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade** in Revista Piracema n° 1, ano 1. Rio de Janeiro: FUNARTE/IBAC, 1993.
- CALUX, Elaine. *O movimento Klauss Vianna in Na dança*, Cássia Navas *et alli* (org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- LOBO, Lenora. *Dança, das origens ao espaço cênico*. In Piauienses em um mundo sem fronteiras, Raimundo Nonato (org.). Teresinz: Fundapi, 2005.

- LOPES, Nayse. *Dez anos sem Klauss Vianna*. Revista Rio Artes ano 11 n° 30 Secretaria Municipal de Cultura. Rio de Janeiro, 2002.
- NAVAS, Cássia. *Klauss Vianna em São Paulo – os anos 80 e o Sistema Klauss Vianna*. São Paulo: SMC, 1992.
 _____ *Pesquisa em Dança*. In: Revista Dançar, edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992, p. 59.
- NEVES, Neves. *A técnica Klauss Vianna vista como sistema. in Dança e Educação em Movimento*. Julieta Calazans (org.). São Paulo: Cortez, 2003.
- QUEIROZ, Clélia Ferraz pereira de. *A subversão do balé*. <http://idanca.net/2003>
- RIBEIRO, Joana. *Mão na Luva – quando o teatro dança uma preparação corporal de Klauss Vianna, in Dança da Terra: tradição, história, linguagem e teatro*, Zeca Ligieiro (org.). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
 _____ *O Exercício – De Klauss Vianna (1928-1992) in Dança e Educação em Movimento* Julieta Calazans (org.). São Paulo: Cortez, 2003.
- RUBIN, Nani. *Angel Vianna, escultora de ossos e músculos, in Na dança*, Cássia Navas *et alli* (org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

ACERVOS PESSOAIS

- Acervo Angel Vianna – Rio de Janeiro
- Acervo Arnaldo Alvarenga – Belo Horizonte
- Acervo Astrid Hermany – Vitória
- Acervo Dulce Beltrão – Belo Horizonte
- Acervo Klauss Vianna – Rio de Janeiro
- Acervo Lúcia Helena Monteiro Machado – Belo Horizonte
- Acervo Marilene Martins – Belo Horizonte
- Acervo Ricardo Teixeira de Salles – Belo Horizonte

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

- CHAMON, Carla Simone. **Maria Guilhermina Loureiro de Andrade: a trajetória de uma educadora (1869 – 1913)**. Belo Horizonte: Faculdade de Educação UFMG, 2005.

- MONTEIRO, Ausonia Bernardes. **O trabalho com o corpo: uma experiência de expressão corporal**, dissertação de mestrado Programa de Pós-Graduação em educação Musical do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 1996.
- MADUREIRA, José Rafael. **François, Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2002.
- VAGO, Tarcísio Mauro. **Cultura Escolar - Cultivo de Corpos: Educação Physica e Gymnastica como práticas constitutivas dos corpos de crianças no ensino público primário de Belo Horizonte (1906 – 1920)**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. São Paulo, 1999.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES QUE TRATAM DE OU QUE FAZEM REFERÊNCIA A KLAUSS VIANNA

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Dissertação de mestrado.

BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer. **Angel Vianna: a pedagogia do corpo**, tese. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

MANSINHO, Marta. **Trajetória de Klauss Vianna na dança brasileira – entrevistas**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1990, p.23

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna**. Campinas: UNICAMP, 2005.

NEVES, Neide. **O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação: Técnica Klauss Vianna**, dissertação. São Paulo: PUC, 2003.

PEDROSO, Júnia César. **Klauss Vianna e a expressão corporal do ator**. Monografia. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2000.

PINTO, Simone Matos de Alcântara. **A Escola Municipal de Bailados: silêncio e movimento(1940 – 1992)**, tese. USP, 2002.

POLO, Juliana. **Angel Vianna através da história: a trajetória da dança da vida**, Pesquisa do 8º Programa de Bolsas da RioArte. Rio de Janeiro, 2005.

QUEIROZ, Clélia. **Cartilha desarrumada – Circuitações e trânsitos em Klauss Vianna**. São Paulo: PUC, 2001.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro, vols. I e II**, dissertação. UNI-RIO, 2002.

_____ **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro.** Tese de doutoramento. UNI-RIO: Rio de Janeiro, 2007.

DOCUMENTÁRIOS EM VÍDEO

- Vídeo: **Memória Presente**, depoimento de K.V. à pesquisadora Cássia Navas, 1992.
- Vídeo: **Klauss Vianna na Oficina Cultural Oswald de Andrade**, 1985.
- Depoimento gravado pela Fundação Clóvis Salgado de Belo Horizonte, com K.V.
- Entrevista a Jô Soares rede Globo de Televisão.

JORNAIS

- Amélia Carmem Machado. *Jornal Diário de Minas*, Belo Horizonte, 16/01/55.
- Ana Francisca Ponzio. *Dã dá corpo: nossa gestualidade dançada*. São Paulo: *Jornal O Estado de São Paulo*, 16 de novembro de 1987, Caderno 2.
- Ana Marina. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, s/d.
- Ana Marina. Belo Horizonte, periódico não identificado.
- Antônio César. *Jornal Última Hora*, Belo Horizonte, 1960.
- Cida Taiar. *Klauss Vianna, o coração atento à emoção da dança*. São Paulo: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 19 de julho de 1983.
- José Arrabal. “*Hoje (não) é Dia de Rock*”. *O Jornal*. Seção Artes. Rio de Janeiro, 14/11/1971.
- Eduardo Virilmont - *Diário do Paraná*. Curitiba, 14 de setembro de 1962.
- Frederico Morais – *Vai mesmo*. Belo horizonte: Estado de Minas, Caderno de Arte, 7 de março de 1963.
- Henrique Oscar. “*Peça: Hoje é dia de rock (II) – 2ª parte*”. *Diário de Notícias*. Caderno Diversões. Rio de Janeiro, 04/11/1971.
- Ione Fonseca. *Canto, Teatro e Dansa – Klauss Vianna, um bailarino que se impõe, um coreógrafo que vencerá*. Belo Horizonte, junho de 1953. Periódico não identificado.
- João Gilberto Noll. “*Hoje é dia de rock. Começa um novo tempo para o rock*”. *Última Hora – Guanabara*. Rio de Janeiro, 21/11/1971.
- João Marschner. “*Pequeno Giro*”. Estado de Minas: Belo Horizonte, quinta-feira, 10 de novembro de 1960.

_____ “Ecos”. Estado de Minas: Belo Horizonte, 23 de novembro de 1960.
_____ “Vida Artística: Klauss depoimento”. Belo Horizonte: Estado de Minas, 11 de novembro de 1960.

- Lúcia Machado de Almeida. *O mais belo*. Jornal de Minas: Belo Horizonte, 1962.
- Luis Gonzaga de Aguiar. “*Ballet Klauss Vianna*”. Belo Horizonte, periódico não identificado s/d.
- Luiz Macksen. *Klauss mostrou que o teatro dança*. in: Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 07/03/1998.
- Mário Fontana. Crítica. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 26 de outubro de 1960.
- Miguel de Almeida. *Vianna, atrás da dança brasileira*. São Paulo: jornal Folha de São Paulo, 03 de janeiro de 1982, 4º Caderno – Ilustrada.
- Paulo Francis. “*Dança Moderna*”. Rio de Janeiro: jornal Última Hora, 29/10/1960.
- Correio da Manhã. “*O Ballet Klauss Vianna na Maison de France: hoje*”. Rio de Janeiro, 29/10/1960.
- Estado de Minas. “*Semana de Arte: incentivo aos grupos amadores da Capital*”. Belo Horizonte, terça-feira, 18/10/1960.
- Estado de Minas. “*Ballet Klauss Vianna apresentará quatro números na Semana de Artes*”. Belo Horizonte, sexta-feira 21/10/1960.
- Estado de Minas, matéria “*Geração Complemento*”, de 10 de Julho de 1988.
- Estado de São Paulo. “*O “Ballet Klauss Vianna” procura caminho brasileiro*”. São Paulo, 5/11/1960.
- Estado de São Paulo. Crítica, 9/11/1960.
- Folha de Minas. “*A Capital*”. Belo Horizonte, 24/08/1938.
- Jornal Cultura. “*A melhor escola é viver. Deixar o corpo e a cuca eternamente abertos - Klauss Vianna*”. Salvador, 04 de novembro de 1980.
- Jornal da Cidade, matéria: “*Rapaz que foi (Mau) garçom vira Mestre, em B.H. de uma arte difícil: “Ballet”*”. Belo Horizonte, 29 de agosto de 1960.
- Jornal da Cidade. Matéria sem referência. Belo Horizonte, 29/08/1960.
- Diário da Tarde. Belo Horizonte, s/d.
- O Diário. Belo Horizonte, domingo 8 de novembro de 1959.

- O Diário. Belo Horizonte, 14 de agosto de 1960.

- O Diário – *Preconceitos e dificuldades de toda ordem tornam o curso de dança um problema*. Belo Horizonte, aproximadamente entre os dias 23 e 26 de junho de 1959.

REVISTAS

Revista Dançar:

- KATZ, Helena. *Educação da dança: conhecimento do corpo e da alma in* Revista Dançar, edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992, p. 27.

- NAVAS, Cássia. *Pesquisa em Dança*. In: Revista Dançar, edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992, p. 59.

- BORGES, Saulo. *Festivais Nacionais: o intercâmbio e a competição*. In: Dançar 10 anos Edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992.

Revista Seja!:

- VILELA, Nereida Fontes. N°s 1 a 6. Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal, 2000.

Revista Piracema:

- AQUINO, Dulce. *Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade*. In Piracema, revista de arte e cultura, n°1, ano 1, p.6. Rio de Janeiro: FUNARTE – IBAC, 1993.

Revista Planeta:

- Graziela Estela Fonseca Rodrigues. *Em busca do feminino*. Rio de Janeiro: Editora Três, s/d, p. 43.

Revista 3 Tempos:

- n° 48, de 29 de março de 1963. Hemeroteca de Belo Horizonte.

ENTREVISTAS FEITAS PELO AUTOR:

- **Astrid Hermany** – Entrevista ao autor, Vitória (ES) 18/04/2008.

- **Angel Vianna** – Entrevista ao autor: Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro, 29/09/2000.
- **Ana Terra** – Entrevista ao autor. São Paulo, 15 de agosto de 2007.
- **Dulce Aquino** - Entrevista ao autor: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 05/10/2006.
- **Dulce Regina Beltrão** - Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 4 de outubro de 2000.
- **Eduardo Costilhes** - Entrevista ao autor em 12 de agosto de 2006 em São Paulo.
- **Eduardo Costilhes** - Entrevista ao autor em 14 de agosto de 2006 em São Paulo.
- **Fernanda Vianna** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 27 de abril de 2007.
- **João de Bruçó** – Entrevista ao autor. Sala Crisantempo São Paulo, 18/08/2006.
- **Kathya Aires Godoy** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 6 de junho de 2007.
- **Lílian Shaw** – Entrevista ao autor. São Paulo (Balé da Cidade) 14 de agosto de 2007.
- **Lúcia Helena Monteiro Machado** – entrevista ao autor: residência da entrevistada. Belo Horizonte, 4/08/2006.
- **Marilene Lopes Martins** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte,
- **Ricardo Teixeira de Salles** – Entrevista ao autor: residência do entrevistado. Belo Horizonte 22/05/2007.
- **Ruy Ribeiro Vianna** – Entrevista ao autor: consultório do entrevistado. Belo Horizonte, 09/05/2007.
- **Waleska Lopes de Almeida Britto** – Questionário do autor via e-mail.
- **Zélia Monteiro** – Entrevista ao autor. Belo Horizonte, 30/09/2007.
- **Zélia Monteiro, Eduardo (Duda) Costilhes e João de Bruçó.** Entrevista coletiva ao autor. Sala Crisântempo, São Paulo, 12 de agosto de 2006.

ENTREVISTAS FEITAS POR OUTROS PESQUISADORES

- **Aderbal Freire Filho** – entrevista à pesquisadora Joana Ribeiro Tavares: Rio de Janeiro, 12/12/2001.
- **Antônio Pedro** - Entrevista à pesquisadora Joana Tavares. Rio de Janeiro, 12 de Janeiro de 2005.

- **Caíque Botkay** – Entrevista à Joana Ribeiro. Rio de Janeiro: 10 de dezembro de 2004.
- **Cecil Thiré** – Entrevista à Joana Ribeiro. Rio de Janeiro: 08 de Dezembro de 2004.
- **Gracindo Junior** - Entrevista à pesquisadora Joana Ribeiro. Rio de Janeiro, 2002.
- **Ismael Ivo** – Depoimento cedido pelo SESC/SP. Projeto *Klauss Vianna, Um Resgate Histórico*. São Paulo, 7 de março de 2006. Depoimento Evento “Territórios da Dança” realizado em março de 2006.
- **J. Dângelo** - Entrevista ao pesquisador Antônio Hildebrando. Belo Horizonte, 19/03/2001.
- **Laís Góes** – Entrevista a Ricardo Barreto. Projeto Klauss Vianna Um Resgate Histórico. Salvador, Hospital Espanhol, 30 de agosto de 2007.
- **Lenora Lobo** - Depoimento dado por e-mail à pesquisadora Joana Tavares, 2007.
- **Lia Robato** – Entrevista a Ricardo Barreto. Projeto Klauss Vianna Um Resgate Histórico. Salvador, 29 de agosto de 2007.
- **Lydia Costalat** – Entrevista a Juliana Pólo. Rio de Janeiro 7 de julho de 2007.
- **Mariana Muniz** – Entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, Um Resgate Histórico*. São Paulo, 31 de maio de 2007.
- **Marli Sarmento** – Entrevista concedida a Ricardo Barreto Projeto Klauss Vianna Um Resgate Histórico. Salvador, UFBA, 30 de agosto de 2007.
- **Suzana Martins** – Depoimento recolhido por Joana Tavares, 13 de outubro de 2001, Salvador – Bahia.
- **Susana Yamauchi** - Entrevista a Valéria Cano Bravi. Projeto *Klauss Vianna, Um Resgate Histórico*. São Paulo, 10 de julho de 2007.

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS

- **Ballet da Juventude** – ano: 1948.
- **Ballet de Minas Gerais** – anos: 1950, 1951, 1955, 1963.
- **I Carlton Dance Festival**. São Paulo, 1987.
- **V Ciclo de Dança do Recife**, 1987.

- **Dã dá Corpo**. Programa de estréia do espetáculo, Teatro Cultura Artística (Sala Ester Mesquita). São Paulo: 17 de novembro de 1987.

- **Dança Brasil: perspectiva 88**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, Serviço Brasileiro de Dança, 1988.

- **Ballet Klauss Vianna** – anos: 1959, 1960, 1962.

- **Escola Ballet Klauss Vianna**, 23 a 25 de novembro de 1962.

- **I FLAAC – Festival Latino-americano de Arte e Cultura**. Brasília: UNB, 1987.

- **Mostra de Dança Brasileira Contemporânea**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1988.

- **O Exercício**, programa da peça:

- ANCHIETA, José de. *Despojamento In*: Rio de Janeiro, 1977.

- JUNIOR, Gracindo. *Questionamento. In*: Programa da peça **O Exercício**. Rio de Janeiro, 1977.

- *O exercício de representar In*: Programa da peça **O Exercício**, texto introdutório. Rio de Janeiro, 1977.

- PÊRA Marília. *Viagem para o interior de si. In*: Programa da peça **O Exercício**. Rio de Janeiro, 1977.

- VIANNA, Klauss. *O corpo do espetáculo In*: Programa da peça **O Exercício**. Rio de Janeiro, 1977.

REFERENCIAS DA WEB:

- <http://www.apoteose.com/cubango/sinopse2008>

- <http://grandeng.en.iup.edu/mhayward/terms.htm>

- <http://www.klaussvianna.art.br>

- <http://www.luciavillar.com.br>

- <http://www.terra.com.br/istoegente/40/testemunha/index.htm>

- <http://pt.wikipedia.org>

- <http://www.idanca.net>

OUTRAS REFERÊNCIAS:

- **Contra capa do LP Sinfonia nº 3 de Sergei Rachmanninof**, ECM, 1980.

- **Dicionário Aurélio Buarque de Holanda.** São Paulo: Nova Fronteira, 1999.
- **Dicionário Espanhol-Português.** Porto: Porto Editora, s/d.
- **Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia,** vol. 2, Lisboa: Verbo, 1990.
- **Enciclopédia Mirador Universal,** vol. 16.
- **História Geral da Arte,** Edições Del Prado – 1995.
- **História Geral da Arte: o objeto artístico** - Edições del Prado, 1995.